هانس روبرت ياوس

نحو جمالية للتلقي

تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب

ترجمة وتقديم: د. محمد مساعدي
مراجعة: د. عز العرب لحكيم بناني





نحو جمالية للتلقي

تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب

هانس روبرت ياوس

نحو جمالية للتلقي

تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب

العنوان الأصلي للكتاب:

l'histoire de la littérature: un défi de la théorie littéraire

ترجمة وتقديم: **د. محمد مساعدي**

مراجعة: **د. عز العرب لحكيم بناني**



الكتاب: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب
تأليف: هانس روبرت ياوس
ترجمة وتقديم: د. محمد مساعدي
مراجعة: د. عز العرب لحكيم بناني
عدد النسخ 1000 نسخة
عدد الصفحات: 128
الإخراج الفني والغلاف: مناف عزام
الطبعة الأولى 2014
ISPN: 978-9933-519-23-0

الناشر



ص.ب.: 2322 سورية - دمشق
هاتف: 00963 11 563 99561 - فاكس: 00963 11 563 99560
جوال: 00963 944 624693
بيروت - لبنان
شارع الحمرا - بناء رسامني
هاتف: 00961 1 750961 - فاكس: 00961 1 750961
safi_nayaa@hotmail.com

الإشراف العام
صافي علاء الدين

المحتويات

مقدمة المترجم

«تاريخ الأدب: تحد لنظرية الأدب» هو عنوان الدرس الافتتاحي الذي ألقاه أحد أبرز المنظرين الألمان لنظرية التلقي: «هانس روبرت ياوس» H.R.Jauss بجامعة كونستانس سنة 1967. وتكمن أهمية هذا الدرس في كونه شكل منعطفا هاما في مسار الدراسة الأدبية، حيث رسم الخطوط العريضة لبديل نظري ومنهجي يطمح إلى إعادة الاعتبار لتاريخ الأدب الذي فقد مكانته المتميزة وأصبح يعيش في هامش الحركة الثقافية لهذا العصر. لقد تبين لياوس أن تاريخ الأدب في صيغته المعهودة قد فقد مشروعيته اليوم، ولم يعد قادرا على الاستجابة لتطلعات القراء، لذا أصبح من الضروري تجديده بشكل يستجيب لرهانات العصر ويجيب عن أسئلة الحاضر. إن البحث في السير الذاتية للمؤلفين، أو في الظروف التي أنتجت فيها الآثار، أو تحديد موقع كل أثر ضمن جنس أدبي بعينه وغيرها من القضايا التي خاض فيها تاريخ الأدب، كل هذا لا يحدد، قيمة الأثر الأدبي ومكانته ضمن السيرورة التاريخية للإنتاج الأدبي، لأن قيمة الأثر ومكانته تتحددان، في نظر ياوس، من خلال الوقع الذي يُنتجه، وكذا من خلال تفاعله التاريخي مع قرائه المتعاقبين، هذا التفاعل هو الذي يبرز غنى الأثر الأدبي، ويكشف مدى قدرته على الاستمرارية من خلال الإجابة عن الأسئلة الراهنة والمحتملة، أي أنه يبرز تعدد دلالاته،

ويشهد، في الآن نفسه، على التغيرات التي يعرفها أفق التوقع عبر التاريخ. ومن هنا فإن تفعيل تاريخ الأدب من جديد يقتضي بالضرورة إعادة الاعتبار للقارئ، باعتباره عنصرا فعالا ظل مهمشا لزمن طويل، والنظر إليه بوصفه عنصرا أساسيا من العناصر المشكلة للظاهرة الأدبية لا يقل أهمية عن النص ذاته ما دام النص، من منظور نظرية التلقي، يظل كامنا لا يكتسب تحققه إلا من خلال تفاعل القراء معه. ولإضفاء طابع المشروعية على هذا البديل النظري والمنهجي، وقف ياوس وقفة نقدية مركزة عند أبرز تصورات تاريخ الأدب مشيدا بجوانب القوة فيها حينا، ومبرزا جوانب القصور فيها أحيانا، وانتهى إلى صياغة رؤية منهجية تتشكل من سبع أطروحات أساسية تختزل المبادئ الرئيسية التي تقوم عليها جمالية التلقي.

1 - نقد التصورات السائدة

1 - 1 - ارتكز النموذج الغائي للفلسفة الألمانية للتاريخ على مبدإ يقوم على تفسير مسار الوقائع انطلاقا من غاية محددة تعد قمة مثالية للتاريخ العام، وبهذا المعنى فإن كل عنصر يشكل في ذاته كلية مكتملة تتحدد قيمتها بمعزل عن المجرى اللاحق للتاريخ: فمؤرخ الأدب في نظر شيلر Schiller «لا يستحق في الحقيقة لقب مؤرخ إلا إذا تمكن من اكتشاف» الفكرة الجوهرية الوحيدة التي تتحكم بشكل واضح في كافة الظواهر التي تناولها موضوعا لبحثه، والتي تتمظهر عبر هذه الظواهر وتصلها بوقائع التاريخ العام». هذه الفكرة الأساسية التي كانت حاضرة قبل ذلك عند هامبولد Humboldt من خلال «فكرة الخصوصية القومية» تناولها جيرفينوس بدوره، فوظفها لخدمة الإيديولوجية القومية.

فالتاريخ القومي الألماني مطالب في نظره بدعم تلك الأسطورة الأدبية التي يصبح بموجبها الألمان مؤهلين أكثر من غيرهم لأن يصبحوا الورثة الحقيقيين للعقلانية اليونانية. أما رانك Ranke فقد بلور مفهوما جديدا للتطور التاريخي يصبح بموجبه كل عصر مستقلا بذاته ومتصلا بالله: «أما بالنسبة لي، فإني أصرح بأن العصور بأسرها تقترب مباشرة من الله، وأن قيمة كل عصر لا تنبع مما نتج عنه، وإنما تكمن في وجوده ذاته، في هويته الخاصة». ووفق هذا التصور، فإن المؤرخ حين يعتبر أن لكل عصر قيمته الخاصة به في ذاته، ويدرسه على هذا الأساس، فإنه إنما يبرهن على وجود الله.

والحاصل أن ياوس ينعت النموذج الغائي باللاتاريخية، لكونه يسلم بوجود فكرة موضوعية محددة مسبقا تلزم المؤرخ بفهم مختلف الوقائع التاريخية لعنصر محدد انطلاقا منها. كما انتقد مفهوم التطور التاريخي الذي يرتكز على تصور لاهوتي ينظر إلى المسار التاريخي بوصفه حقبا متناهية تتميز فيه كل حقبة عن الحقبة السابقة أو اللاحقة بقيمتها الخاصة ومعناها المتميز. والتصوران معا يفصلان بين الذات المدركة والموضوع المدرك، ويطالبان المؤرخ بالتجرد من وجهة النظر الخاصة بعصره واتخاذ الحياد التام لصالح الموضوع الذي يدرسه، والحرص على إبرازه بكامل الموضوعية. ومقابل هذه الانتقادات يشيد ياوس بدعوة شيلر إلى «مد الجسر بين الماضي والحاضر»، ويعتبره مبدأ أساسيا لتجديد تاريخ الأدب واسترجاع مكانته اللائقة به.

1 - 2 - إذا كان تاريخ الأدب الوضعي قد جاء كرد فعل على التصور المثالي للتاريخ، فإنه لم يتمكن من إقامة تاريخ خاص بالأدب بل ظل يبحث عن معطيات خارجة عن إطار الآثار الأدبية تتعلق بمصادر

النصوص وبمختلف العلل المؤثرة في إنتاج الآثار الأدبية معتقدا أن تلك الطريقة من شأنها أن ترقى به إلى مستوى العلمية. هذا التفسير السببي للتاريخ لم يقنع رواد تاريخ الفكر، فقاموا بمناهضة العقلانية المفرطة للوضعية واستبدلوها بلاعقلانية تتمثل في جمالية الإبداع، كما انصب اهتمامهم على تعقب مسار الأفكار والموضوعات المتكررة في الآثار الشعرية. وتكمن نقطة ضعف تاريخ الأفكار- حسب ياوس في كونه لم يتمكن من إقامة علاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، لأن اهتمامه انصب على تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب. وحتى دراسة التقاليد التي تطورت في أعقاب آثار وربرغ ومدرسته، لم تتمكن بدورها من مد الجسر بين تاريخ الأدب والتاريخ العام، لأنها ركزت على معرفة أصل الموروث وتعقب استمراريته عبر العصور فانفلتت منها الوظيفة العملية للفن في الحياة وكذا الخصائص المميزة للآثار الأدبية. فهل ستظل الفجوة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية ملازمة لتاريخ الأدب مع كل من علم اجتماع الأدب ومنهج التأويل المحايث؟

1 - 3 - إن الخصوصية النوعية لتاريخ الأدب قد انفلتت، حسب ياوس، من الواقعية الجمالية للقرن التاسع عشر وكذا من نظرية الانعكاس المحافظة: فقد ظلت الواقعية الجمالية خاضعة للمبدأ الكلاسيكي: محاكاة الطبيعة. ولم يسلم علم الجمال الماركسي بدوره من هذا المبدأ، إلا أنه استبدل الطبيعة بالواقع ليضفي عليه طابعا ينسجم وتصوره لعلاقة الإنتاج الأدبي بالإنتاج الاقتصادي والممارسة الاجتماعية الفعلية. ما يؤاخذ على هذا العلم هو عجزه عن الإجابة عن أسئلة من قبيل: كيفية التمييز بين الأثر الأدبي الأصيل والآثار المقلدة التي تكتفي بإعادة إنتاج التقليد الأدبي الذي رسخته الروائع الأدبية، والسر الكامن خلف

استمرارية تأثير آثار جد قديمة خارج علاقات الإنتاج التي ولدت في حضنها. لذلك انتقد ياوس في مناسبات «عديدة الطريقة السطحية» التي تمت بها معالجة مسألة العلاقة التاريخية المتطورة بين الأدب والمجتمع على يد المنهج البليخانوفي بتنويعاته المختلفة، هذا المنهج الذي يختزل الظواهر الثقافية في التطابق البسيط مع آليات اقتصادية واجتماعية معطاة مسبقا. ووقف أيضا عند التناقضات التي وقع فيها لوكاش لما حاول إضفاء البعد الجدلي على نظرية الانعكاس، من ذلك مثلا اعتماده على مفهوم «الكلاسيكية» لتسويغ استمرار الإقبال على فن جد قديم رغم تفكك بنيته التحتية، وقد قاد ذلك إلى الإقرار بأن الفن قد وصل أوجه مع كلاسيكية الرواية البورجوازية للقرن التاسع عشر، ثم تراجع بعد ذلك حين فقد علاقته بالواقع، وتطوره من جديد رهين بمدى ترجمته للواقع الاجتماعي المعاصر اعتمادا على أشكال جاهزة تنتمي لماضينا الأدبي. وهكذا فإن لوكاش حين يربط مسار الفن والأدب بالتحول الحتمي للبنية الاقتصادية، ينفي بدوره كل استقلالية عن الأدب، وينكر وجود تاريخ خاص بالفن والأدب.ورغم حرص كولدمان على تأسيس العلاقة بين الأدب والمجتمع على تناظر البنيات وليس المحتويات، فإن تسليمه بوجود تناغم بين البنية الاجتماعية الموجودة مسبقا والظاهرة الفنية التي تمثلها يحصر وظيفة المتلقي في التعرف على حقيقة اجتماعية معروفة بشكل قبلي. هذا الاختزال للبعد الاجتماعي للأدب يحرم علم الجمال الماركسي من الإمساك بالخاصية التحريرية للفن التي تراهن على تحرير الإنسان من الأفكار المسبقة وتفتح أفقه على الممكن. ولن يتسنى لها إقامة تاريخ خاص بالأدب وقادر على إبراز خصائصه المتميزة إلا إذا تمكنت من الانفلات من المواقف المحرجة التي أوقعتها فيها نظرية

الانعكاس، واعترفت بأن كل أثر فني لا يعبر عن الحقيقة فحسب، ولكنه يعد أيضا مكون من مكونات حقيقة كامنة في صلبه. لذلك نجد ياوس يشيد بمجهودات كل من «كاريل كوزيك» و«فرنر كراوس» و«روجي غارودي» ويعترف لهم بمساهمتهم الفعالة في الإمساك بالخاصية التاريخية المميزة للفن.

أما الشكلانيون فقد انكبوا منذ بدايتهم على تحديد خصوصية الأدب (الأدبية) بطريقة سانكرونية من خلال التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية الذي قادهم إلى صياغة مفهوم الإدراك الفني الذي يختزل إلى جانب مفهوم "التغريب" تصورهم لعلاقة الذات المدركة بالموضوع المدرك. لكنهم أدركوا فيما بعد، خصوصا مع تينيانوف، أن أدبية الأدب لا تتحدد سانكرونيا فقط، ولكنها تتحدد دياكرونيا أيضا من خلال التعارض الشكلي المتجدد على الدوام بين الأنساق القديمة والأنساق الجديدة، وتمكنوا من صياغة تصورهم لتاريخ الأدب الذي اكتسب معه مفهوم "التطور الأدبي" بعدا ديناميا. ورغم جدة تاريخ الأدب الشكلاني وتميزه عن تواريخ الأدب التقليدية، فقد ظل بدوره، في نظر ياوس، قاصرا لأن تطور الأدب لا يمكن رصده اعتمادا على التأليف بين الدياكرونية والسانكرونية فقط، ولكن أيضا اعتمادا على العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام.

2 - الرؤية المنهجية البديلة

إن انتقاد ياوس لهذه التصورات المتباينة يهدف بالأساس إلى مناهضة النزعة الوثوقية التي تؤمن بوجود جواهر تدعي لها الخلود وإبراز قصور الرؤى التجزيئية التي تنظر إلى الأدب من زاوية وتغفل

زوايا أخرى، وهو ما عبر عنه ستاروبانسكي في تقديمه للترجمة الفرنسية لكتاب ياوس "نحو جمالية للتلقي"[1] بقوله: "إن الخطأ أو عدم الملاءمة المشتركين بين مواقف المثقفين الذين يعيبهما ياوس يكمنان في تجاهل تعددية الأطراف، والجهل بالعلاقة المعقدة القائمة بينهما، والميل إلى محاباة واحد منها من بين عدد كبير، فمن هنا جاء ضيق حقل الاستكشاف عندهم. فلم يستطيعوا التعرف على جميع أفراد المسرحية، على جميع العناصر الضرورية لوجود تفاعل يؤدي ضرورة إلى وجود خلق وتحول في مجال الأدب، أو خلق معايير جديدة للممارسة الاجتماعية"[2]. وهكذا يراهن ياوس على إعادة تأهيل تاريخ الأدب وإعطائه نفسا جديدا لكي يتمكن من رفع تحد في وجه النظرية الأدبية التي تخلت مع البنيوية عن البعد الدياكروني. فبعد مراجعته لآليات اشتغال هذا المبحث ووقوفه عند الأسس التي يرتكز عليها وإبراز عجزه عن الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها العصر، اقترح ياوس رؤية منهجية تتشكل من الخطوات التالية:

2 - 1 - الدعوة إلى تبني تصور جديد لتاريخ الأدب يقوم على مفهوم اندماج الآفاق. وقد اختزل كولنكوود هذا التصور في التعريف التالي: "ليس التاريخ شيئا آخر سوى إعادة تنشيط لفكر الماضي في ذهن المؤرخ ومن خلاله" (ص:58). إن تبني هذا التصور يقود المؤرخ إلى إقصاء الأفكار المسبقة التي تقوم عليها النزعة الموضوعية، وتطعيم جمالية الإنتاج والتصوير التقليديتين ببعد آخر ملازم لطبيعة الأدب بوصفه ظاهرة جمالية ولوظيفته باعتباره ظاهرة اجتماعية، بعد الوقع

(1) Jauss, «Pour une esthétique de la réception». Gallimard, 1978

(2) ترجم هذه المقدمة محمد العمري بالعدد 6 من مجلة : دراسات سيميائية أدبية لسانية 1992، (عدد خاص حول جمالية التلقي) ص : 40

الذي ينتجه الأثر الأدبي وتلقي الجمهور له، كما يمكن هذا التصور أيضا من التمييز بين الخاصية الحدثية للأثر الأدبي التي لا يكتسبها إلا بوجود قراء يتفاعلون معه، والخاصية الحدثية لواقعة تاريخية موضوعية تتضمن نتائج حتمية تلزم الأجيال اللاحقة بالخضوع لها كالحروب والقرارات السياسية.

2 - 2 - إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول للأثر الأدبي بطريقة موضوعية، أي تلك الاستعدادات المسبقة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقدامه على تلقي أثر أدبي جديد. ويرى ياوس أن هناك وسائل تجريبية لم يتم التفكير فيها من قبل تمكن من تجاوز الخاصية الذاتية للوقع وتخليص تحليل التجربة الأدبية من النزعة النفسية التي تهددها، هذه الوسائل عبارة عن معطيات أدبية تمكن من الوقوف على تلك الاستعدادات القبلية السابقة حتى عن ردود الفعل النفسية للقارئ المفرد. لاستخلاص هذه المعطيات اعتمد ياوس على مفهوم تداخل النصوص، ووفق هذا المفهوم فإن الأثر الأدبي لا ينبثق من فراغ ولكنه ينبع من رصيد واسع من المعارف والقيم الجمالية التي استأنس بها القارئ من خلال قراءته للآثار السابقة، هذا الرصيد هو الذي يتحكم في عملية الإدراك عند القارئ ويرسم توجهها في القراءة الأولى للنص التي يسميها ياوس مرحلة "الإدراك الجمالي"[3]. وبإمكان المؤرخ

(3) ميز ياوس في كتابه « نحو تأويلية أدبية » بين ثلاثة آفاق للقراءة: **أفق القراءة الأولى** ويسميه زمن الإدراك الجمالي. **أفق القراءة الثانية** ويسميه زمن التأويل الاستيعادي. **أفق القراءة الثالثة** ويسميه إعادة تشكيل أفق التوقع.

Jauss, « Pour une herméneutique littéraire », Gallimard, 1988. p. 357

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التمييز الذي تبلور بشكل واضح في هذا الكتاب في إطار هاجس البحث عن خصوصية التأويلية الأدبية قد كان واردا بشكل ضمني في الدرس الافتتاحي لياوس بجامعة كونستانس سنة 1968 الذي ترجمناه كما سيتضح فيما سيأتي.

استخلاص هذه الإشارات الموجهة لعملية الإدراك وإدراجها في نسق من المعايير خصوصا في تلك الآثار التي تحرص على أن تثير لدى قرائها أفق توقع ناتج عن أعراف ذات صلة بالجنس الأدبي أو الشكل أو الأسلوب لتعمد بعد ذلك إلى قطع صلتها به تدريجيا في اتجاه خلق معايير جديدة. ويمثل ياوس لذلك بـ «دون كيشوط»، «جاك القدري» و»شمبير». أما إذا واجه المؤرخ أصنافا أخرى من الآثار تغيب فيها كل إشارة إلى أفق التوقع السائد أثناء ظهورها، فيمكنه إعادة تشكيله انطلاقا من ثلاثة عناصر يفترضها كل أثر هي:

- المعايير المعهودة أو «الشعرية» المميزة للجنس الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

- العلاقات الضمنية التي تصله بآثار معروفة تندرج في سياقه التاريخي.

- التعارض بين الخيال والحقيقة، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة (ص:60 - 61)

ورغم الجهود التي بدلها ياوس للدفاع عن مشروعية إعادة تشكيل أفق التوقع بشكل موضوعي، فإن المسوغات التي اعتمد عليها تعترضها مجموعة من العوائق[4] في مقدمتها مطلب الموضوعية الذي يراهن عليه ياوس للتخلص من النزعة النفسية. هذا المطلب يصعب تحقيقه في تقديرنا خصوصا حين يتعلق الأمر بنظرية تقوم في عمقها على مبدإ «النسبية» سواء اعتمد المؤرخ على النصوص لاستخلاص المعايير

(4) أثرنا هذه العوائق في كتابنا «تاريخ تلقي الشعر العربي القديم: نماذج من تلقي شعر أبي نواس»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز ومشروع بروتارس 3، مطبعة أنفو برانت، فاس، الطبعة الأولى، يونيو 2005، ص: 62 وما بعدها، وعمقنا جوانب منها في هذه المقدمة.

السائدة أثناء ظهورها أو اعتمد على التجربة الجمالية لقرائها الأوائل. ففي الحالة الأولى يكف المؤرخ عن أن يكون قارئا ابستملوجيا يتأمل في الكيفية التي قرأ بها غيره ليصبح هو ذاته قارئا للنص، وقراءته للنص لا يمكنها، بأي حال من الأحوال، أن تنفصل عن وضعيته التاريخية ومواقفه الخاصة. فكيف يمكن الرهان على الموضوعية في قراءة تتحكم فيها المواقف الخاصة للذات القارئة التي تعود إلى الماضي محملة ببصمات الحاضر؟ يبدو أن ياوس حاول التخلص من هذا المأزق بالحرص على تخليص التجربة الجمالية من النزعة النفسية دون السقوط في النزعة الوثوقية، وهو مطلب صعب للغاية راهن على تحقيقه اعتمادا على مفهوم "تداخل النصوص" الذي يقر، كما تقدم، بأن كل نص جديد، مهما بلغت جدته، تتعايش داخله معايير جمالية قديمة وأخرى جديدة. وقد قاده هذا المفهوم إلى الحديث عن التغيرات التي تحدث في البنية الذهنية للمتلقي أثناء انخراطه في تجربة القراءة، وانتهى به الأمر إلى الإقرار بخضوع هذه التجربة لتوجيهات البنيات النصية. وحتى لا يتهم بترجيح كفة النص على كفة القارئ، ويخل من ثمة بمبدإ التفاعل الذي يبرز بشكل واضح في مرحلة القراءة التأملية، اقتصر في حديثه عن خضوع القراءة لتوجيهات النص على القراءة الأولية التي تقف عند حدود الإدراك الجمالي. وإذا سلمنا بإمكان تغييب الانطباعات الذاتية لصالح الإدراك الموجه، فهل يمكن للمؤرخ قياس مدى عدول النص الأدبي عن المعايير المعهودة اعتمادا على معيار مستخلص من النص نفسه؟! هذا ما يستبعده هولب[5] ونحن نتفق معه في ذلك مادام إدراك المعطيات النصية التي تشير إلى أفق

---

(5) روبرت هولب: «نظرية التلقي: مقدمة نقدية» ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة 1، 1994، ص: 160

التوقع السائد لا يمكنه أن يكون ثابتا ومشتركا بين جميع القراء لأنه إدراك نسبي يتمظهر بطرق مختلفة حسب الشروط الثقافية والتاريخية للذات المدركة. ولو سلمنا بأن هناك ثوابت في النص، إلي جانب المتغيرات، يتم إدراكها بطريقة موضوعية وتشكل سندا للمؤرخ يعينه على إعادة تشكيل أفق توقع قرائه الأوائل، فإن ذلك سيقودنا حتما إلى التسليم باستقلالية الموضوع، في مرحلة من مراحل القراءة، عن الذات وأسبقيته في الوجود عنها، وتبني ذلك قد يقود المؤرخ إلى السقوط في شرك فكرة "روح العصر" التي احتاط منها ياوس كثيرا. كما أنه يؤدي إلى التناقض مع روح المنهج الظاهراتي "الوعي هو وعي بشيء ما" الذي انطلقت منه جمالية التلقي.

أما الطريقة الثانية التي تتيح للمؤرخ استخلاص أفق التوقع من مواقف القراء الأوائل للنص فإنها تبدو أكثر فعالية من الطريقة الأولى التي يدعو فيها إلى استخلاص أفق التوقع من النص الأدبي نفسه رغم أنها تضع الدارس بدورها أمام تعارض نظري، لأن استناد ياوس على مفهوم اندماج الآفاق وإلحاحه، في الآن نفسه، على الموضوعية كمطلب أساسي يجب توخيه أثناء إعادة تشكيل أفق التوقع قد يوحي للوهلة الأولى بافتقار نظريته للانسجام النظري، وكأنه يتخلى عن مفهوم اندماج الآفاق ويضحي من ثمة بالوضع التاريخي للمؤرخ لصالح التشكيل الموضوعي للآفاق السابقة[6].. والواقع أن ياوس يقتفي أثر كادامير فيصطنع بدوره

---

(6) انتقد هولب فكرة ياوس عن التشكيل الموضوعي لأفق التوقع قائلا :

«لا يمكن التثبت من صحة «المستويات المعهودة» في حقبة بعينها، إلا بافتراض أننا نستطيع من خلال المنظور الراهن أن نصدر أحكاما موضوعية على ما كانت عليه هذه المستويات في واقع الأمر. ونحن هنا مطالبون، على النقيض من إلحاح كادامير على التاريخية، بتجاهل وضعيتنا التاريخية الخاصة أو وضعها بين قوسين، وعلى الرغم من كفاح ياوس من أجل

فصلا إجرائيا وإن كان يؤمن بهذا الاندماج وفاء منه للمبدإ التأويلي الذي يلح على ضرورة التمييز بين الأفق الحالي وأفق التجربة المنصرمة، إنه يدرك بالطبع أن الأفق السابق مستمر في الأفق اللاحق، ويدرك سن ثمة أن عملية الفصل بين الآفاق هي في الواقع فصل للماضي عن الحاضر في الحاضر. ومع ذلك فإنه يعتمد هذا الفصل إجرائيا فقط حتى يتسنى له تأسيس سلسلة متواصلة الحلقات بين التجربة الجمالية الماضية والتجربة الراهنة، ومن ثمة إدراك الفرق بين القيم التي ترسخت عبر العصور والمعايير التي تستند عليها تجربة المؤرخ. هذه العملية تقتضي بالضرورة إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول باعتباره بداية مفترضة وفي الآن نفسه نهاية مفترضة لسلسلة يشكلها الموروث الأدبي الذي انبثق منه الأثر الجديد.

والخلاصة أن التمييز الإجرائي بين الآفاق مطلب مشروع لأنه يقوم نظريا على التسليم باندماج الآفاق. أما مطلب الموضوعية، فإنه يطرح مشاكل نظرية ومنهجية خصوصا حين يتعلق الأمر بنظرية تقوم في عمقها على مناهضة النزعة الإطلاقية والإلحاح على النسبية. لقد راهن ياوس لتجاوز هذه المشاكل على مؤرخ خبير بقواعد اللعبة الأدبية وبتطور المعايير الجمالية لدرجة يستطيع معها قياس الانزياحات بحساسية مفرطة، ومع ذلك فإن الموضوعية، في تقديرنا، مطلب يصعب تحقيقه بصيغته العلمية المعهودة في مجال المعارف الأدبية، ما يطالب

تحاشي القول، عندئذ بنموذج يجمع بين التاريخية الطورية [أي مفهوم التطور التاريخي بمعناه المثالي عند رانك Progrès historique] والوضعية، فإنه في تبنيه الموضوعية مبدأ منهجيا، يبدو وكأنه يقع في الأخطاء التي كانت موضع نقده» (نظرية التلقي، ص: 158.)

به الدارس في هذا المجال هو تحقيق نوع من التماسك والتناسق بين الفرضيات التي ينطلق منها والنتائج التي يروم تحقيقها.

2 - 3 - إن الهدف من إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول هو رصد المعيار الذي يمكن للمؤرخ اعتماده لاستخلاص المسافة الجمالية بينه وبين أفق النص الجديد. هذه المسافة قد تتسع وقد تضيق بحسب طبيعة النص الفنية ومدى تأثيره على جمهوره الأول. فإذا اكتفى النص الجديد بإعادة إنتاج المعايير الجمالية السائدة فإنه سيقف عند حدود الاستجابة لأفق توقع هذا الجمهور، أما إذا طعم المعايير القديمة بأخرى جديدة فإنه سيغني الخبرة الجمالية لقرائه فيكون بذلك قد ساهم في تغيير أفق توقعهم وخلق منعطفا جديدا في مسار تلقي النصوص الأدبية، هذا النمط من النصوص غالبا ما ينقسم النقاد والدارسون حوله بين مؤيد ومعارض مثلما حدث مع تجربة المحدثين في الشعر العربي القديم وخصوصا الخصومة بينهم حول التجربة الشعرية لأبي تمام والمتنبي. وقد برهن التاريخ على أن النصوص التي تغير أفق توقع قرائها عادة ما تبدو في البداية غريبة وطريفة لكنها سرعان ما تصبح مع مرور الزمن عادية ومألوفة خصوصا إذا تمت محاكاتها من قبل مبدعين لاحقين بشكل مطرد. ويمكن للنص أن يخيب أفق توقع جمهوره الأول، وفي هذه الحالة يحتمل التخييب معنيين: تخييب إيجابي يمكن أن نتحدث عنه حين يتعلق الأمر بنصوص تبتدع تقنيات غير مألوفة تتجاوز هذا الأفق وهو حال النصوص التي لا تعثر على جمهورها فور صدورها، ولكنها تنتظر زمنا قد يطول وقد يقصر يحتاج فيه أفق التوقع لعدة تغيرات إلى أن يصل إلى مستوى يمكنه من التفاعل معها. ونمثل لذلك بنصوص المتصوفة التي أهملت قديما ولم يتم الاهتمام بها إلا في العصر الحديث

حين ظهرت حساسية شعرية جديدة متأثرة بالسوريالية مع النموذج الأدونيسي على وجه التحديد. أما المعنى الثاني للتخييب فهو التخييب السلبي ونتحدث عنه حين يتعلق الأمر بنصوص لا ترقى إلى مستوى أفق توقع قرائها الأوائل فيطالها الإهمال أو تصبح مثلا يضرب للدلالة على الرداءة والابتذال، إلا أن هذه النصوص قد تستأثر باهتمام القراء اللاحقين، وقد تصبح نموذجا يحتذى خصوصا إذا كانت تتضمن معايير جمالية لم ينتبه إليها جمهورها الأول، ولعل كتاب "ألف ليلة وليلة" خير دليل على ذلك.

2 – 4 – إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول لا تمكن فقط من قياس المسافة الجمالية، ولكنها تمكن أيضا من استخلاص الأسئلة التي أجاب عنها النص في الماضي والأسئلة التي أجاب عنها في الحاضر قصد إبراز الاختلاف التأويلي في فهم الأثر الأدبي بين الأمس واليوم. هذه الطريقة تمكن من البرهنة عمليا على أن النص الأدبي لا يحمل في داخله معنى جوهريا خالدا وأن التراث الفني ليس كتلة جامدة تدرس بمعايير محددة تحديدا نهائيا، ولكنه كيان حيوي يتجدد بتجدد وعينا به ويتغير بتغير زاوية نظرتنا إليه. وبهذا المعنى، فإن النصوص الخالدة هي النصوص الحبلى بإمكانات تتيح لها التفاعل مع قرائها المتعاقبين كل حسب أسئلته الخاصة. إضافة إلى ذلك فإن هذه الطريقة تمكن أيضا من تتبع مسار تأويل النصوص للوقوف عند تلك النصوص التي أجابت عن أسئلة قرائها الأوائل ثم انقطع تأثيرها بعد ذلك في مرحلة لاحقة، وتلك النصوص التي لم تعثر على جمهورها أثناء صدورها ولكنها ساهمت في تشكيله أو انتظرت زمنا طويلا إلى أن تغير أفق توقع القراء وظهرت أسئلة جديدة أتاحت التفاعل معها

2 – 5 – إن جمالية التلقي لا تقف عند حدود استخلاص المسافة الجمالية وتتبع مسار تأويل النصوص الأدبية ولكنها تحرص أيضا على تحديد موقع كل أثر داخل "السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها بشكل مخالف للتصور الوضعي ومتقاطع مع مفهوم "التطور الأدبي" عند الشكلانيين الروس. فقد أشاد ياوس بالإضافات النوعية التي أغنى بها مفهوم التطور الأدبي حقل تاريخ الأدب، وانتهى إلى أن هذا المفهوم رغم المنجزات التي حققها ظل يختزل تاريخية الأدب في سيرورة سطحية تتشكل من التغيرات التي تطرأ عليه وتحصر قدرة الفهم التاريخي في إدراك هذه التغيرات، والحال أن هذه التغيرات في نظره لا يمكنها أن تتشكل في سيرورة تاريخية إلا إذا تمكن المؤرخ من تجاوز تصور التطور الأدبي للعلاقة بين الشكل الجديد والشكل القديم القائمة على الإقصاء والصراع على الصدارة وأقامها على مبدإ الاستمرارية التي يضمنها التفاعل بين النص وقرائه المتعاقبين. هذا المنظور قاد ياوس إلى القول بأن آليات الشكلانيين لم تتمكن من استنفاد جدة النصوص الأدبية، لأن الجدة ليست مقولة جمالية فقط، ولكنها أيضا مقولة تاريخية يستدعي رصد مظاهرها الاعتماد على التحليل الدياكروني الذي يمكن من التحقق من مدى تفاعل القراء اللاحقين معها بوصفها كذلك. هذه الطريقة تمكن من البرهنة على أن النصوص التي كانت تندرج ضمن الشكل القديم الذي أقصاه الشكل الجديد من القمة إلى الهامش حسب تصور الشكلانيين للتطور الأدبي لا تفقد تأثيرها إلى الأبد، ولكنها قد تبعث من جديد من قبل قراء لاحقين خصوصا إذا كانت حبلى بقضايا لم تتم بلورتها بعد. وتمكن هذه الطريقة أيضا من البرهنة على قصور مفهوم التجديد عند الشكلانيين الروس عن إدراك القيمة الفنية لتلك

النصوص التي تحتمل دلالات لا تدرك إلا من قبل الجمهور اللاحق. وفي هذا الصدد يقول ياوس "يمكن للمقاومة التي يواجه بها أثر جديد توقع جمهوره الأول أن تكون قوية لدرجة أن مسيرة طويلة للتلقي تصبح ضرورية قبل أن يصبح متمثلا ما كان في الأصل غير متوقع، علاوة على ذلك يمكن لدلالة محتملة أن تظل مجهولة حتى اللحظة التي يصل فيها التطور الأدبي، بوضعه لشعرية جديدة موضع اهتمام وعناية، إلى الأفق الأدبي أو حين تصبح الشعرية التي كانت صعبة الإدراك قبل إنتاج الدلالة المحتملة قابلة للفهم والاستيعاب" (ص: 87-88)

2 - 6 - إن تتبع مسار تلقي النصوص الأدبية لرصد التغيرات التي تطرأ على الخبرة الجمالية للقراء لا يمكن فقط من تجاوز الدراسة الدياكرونية المألوفة في مجال تاريخ الأدب، ولكنه يمكن المؤرخ أيضا من استخلاص علاقات بنيوية متبادلة بين طرق إدراكنا للآثار الجديدة ودلالات آثار جد قديمة. كما يمكن من اعتماد تقطيعات سانكرونية لدراسة حقبة من التطور الأدبي. وكل مقطع سانكروني لا يتضمن بالضرورة التعدد المتنافر لمختلف الآثار التي أنتجت في مرحلة بعينها، لأن ترتيب هذه الآثار وتصنيفها في مقاطع يخضع، وفق جمالية التلقي، لمعيار جديد يتجاوز الوهم، الذي كان مسيطرا على التاريخ العام، القائل بأن جميع الوقائع المتزامنة تحمل بصمة الدلالة المرتبطة باللحظة التي حدثت فيها، ويتبنى في المقابل رؤية جديدة تحرص على إعادة تشكيل الأفق الأدبي لمرحلة تاريخية محددة باعتباره نسقا سانكرونيا يمكن بموجبه للآثار الأدبية التي ظهرت في زمن واحد أن تدرك كآثار غير متزامنة تصنف في خانات متباينة حسب درجة انسجامها مع هذا الأفق أو مقدار عدولها عنه.

2 – 7 – توج ياوس مشروعه لتاريخ التلقي بالدعوة إلى ضرورة مد الجسر بين البعد الجمالي والبعد التاريخي للأدب بين الأدب والتاريخ بطريقة مخالفة للتصورات السائدة. فقد حرص على إضفاء الطابع الإجرائي على عملية التأليف هاته من خلال اعتماده على مفهوم أفق التوقع. فالنصوص الإبداعية الأصيلة لا تقتصر على تغيير أفق التوقع الأدبي للقارئ، ولكنها تحرص أيضا على تغيير أفق توقعه الاجتماعي من خلال تحريره من الأفكار المسبقة وإكراهات الحياة العملية ومن ثمة توجيه رؤيته للعالم أو تغييرها وبالتالي التأثير في سلوكاته الاجتماعية وتحديد إدراكه للأشياء.

والملاحظ أن ياوس اقتصر في الأطروحة الثانية على دعوة المؤرخ إلى إعادة تشكيل أفق التوقع الأدبي للقراء الأوائل وأجل الحديث عن أفق التوقع الاجتماعي إلى الأطروحة الأخيرة، ولعل ذلك راجع إلى حرصه في البداية على استخلاص المسافة الجمالية، لذلك ظل سجين عالم الأدب وربط أفق التوقع الأدبي بالوقع الذي يخلقه النص والذي يبرز بشكل واضح في القراءة الأولى التي يسميها مرحلة «الإدراك الجمالي». أما أفق التوقع الاجتماعي فربطه بالقراءة التأويلية التي يكف فيها القارئ عن أن يكون خاضعا لسحر وقع النص ليصبح عنصرا متفاعلا يدخل في حوار مفتوح مع النص قد يودي إلى تغيير إدراكه لأشياء كثيرة وتوجيه سلوكاته الاجتماعية.

ولا يسعنا في نهاية هذه المقدمة إلا أن نتقدم بالشكر والتقدير للسادة الأساتذة الزملاء الذين أبدوا ملاحظات مهمة ساهمت في تقويم جوانب مهمة من هذه الترجمة، وفي مقدمتهم الزميل الدكتور: عز العرب لحكيم بناني أستاذ فلسفة اللغة والفلسفة المعاصرة بكلية الآداب والعلوم

الإنسانية ظهر المهراز فاس، الذي بذل مجهودات جبارة في مراجعة هذه الترجمة مراجعة دقيقة في ضوء النص الأصلي بالألمانية. وتجدر الإشارة إلى أننا قمنا بالترجمة انطلاقا من النص الفرنسي الذي ترجمه عن الألمانية كلود ميار، وقدم له جان ستاروبنسكي، وصدر بباريس ضمن منشورات كاليمار سنة 1978.

محمد مساعدي

مسار تراجع تاريخ الأدب[7]

يعاني تاريخ الأدب في الوقت الراهن معاناة كبيرة من فقدان المكانة التي كان يحظى بها في الماضي، وهو ما يستحقه على نحو ما. ويجب الاعتراف بأن المسار الذي اتبعه هذا المبحث الجليل منذ مائة وخمسين سنة هو مسار التراجع المتواصل. فنجاحاته الباهرة ترجع كلها، بدون استثناء، إلى القرن التاسع عشر. إن كتابة تاريخ أدب أمة من الأمم في عهد جيرفينوس Gervinus، شيرر Scherer و دوصانكتس De Sanctis كانت تعد أهم إنجاز يُكرِّس له الباحث حياته العلمية، كما كانت تعد تتويجا للمشروع الفكري للعالم "الفيلولوجي". لقد كان الهدف الأسمى لشيوخ هذا المبحث هو تصوير الخصوصية القومية لكيان يبحث عن هويته من خلال تاريخ إنتاجاته الأدبية. هذا المسلك السامي لتاريخ الأدب لم يعد اليوم سوى ذكرى قديمة، فقد أمسى تاريخ الأدب، في صيغته الموروثة عن التقليد، يعيش بعناء في هامش الحركة الثقافية للعصر، حيث ظل بمثابة مادة إجبارية في مقرر الامتحانات الذي تطلب تغييره مدة طويلة؛ ففي ألمانيا أوشك التعليم الإعدادي على التخلي عن إجباره على التلاميذ، وخارج حقل التعليم ربما لا وجود

(7) هذه العناوين من وضع المترجم لتيسير الفهم

لمؤلفات تاريخ الأدب إطلاقا إلا في مكتبة البرجوازيين المثقفين الذين يتصفحونها للبحث عن حلول لأسئلة تتعلق بالمعرفة الأدبية تطرحها برامج المسابقات في التلفاز، وذلك بحكم غياب معجم تقني مناسب[1].

وإذا عدنا إلى مقررات الجامعات، نلاحظ أن تاريخ الأدب في طريقه إلى الزوال، فمنذ زمن طويل لم يعد سرا القول بأن "الفيلولوجيين" من أبناء جيلي يفخرون صراحة باستبدالهم للدروس التي تتناول المشهد التقليدي للأدب الألماني أو الفرنسي أو غيرهما، بالدراسة التاريخية أو النظرية للقضايا الأدبية، سواء كان هذا المشهد مأخوذا في مجمله، أو مقسما إلى أقسام متتالية. لقد غير الإنتاج العلمي وجهه في آن واحد، حيث حلت محل "تواريخ الأدب"، التي كانت تعتبر طموحة للغاية ومفتقرة للجدية، المشاريع المشتركة: كتب موجزة، موسوعات، مصنفات "التفاسير" باعتبارها آخر إفراز "للتأليفات المحكمة" (Buchbinder-Synthesen). إنه لحدث دال أن تكون المؤلفات الجماعية لهذا الجنس في حالات نادرة وليدة مبادرات الباحثين، وفي أغلب الأحيان حصيلة لباقة ناشر جريء. لكن البحث الذي يتوخى الجدية يفضي إلى دراسات مونوغرافية تنشرها دوريات متخصصة، ويعتمد على الصرامة الشديدة للمناهج العلمية سواء كانت أسلوبية، أو بلاغية، أو لسانية-نصية، أو دلالية، أو شعرية، أو مورفولوجية، أو مرتبطة بتاريخ المفاهيم والمصطلحات، وكذا بتاريخ المواضيع والأجناس. أكيد أن الدوريات المتخصصة في الفيلولوجيا مليئة اليوم أيضا، في جزء كبير منها، بدراسات تكتفي بطرح قضايا من زاوية تاريخ الأدب، بيد أن مؤلفي مثل هذه الآثار يواجهون نقدا مزدوجا: فالممثلون للمباحث المنافسة يقرون، بشكل صريح تقريبا، بأن تلك القضايا قضايا زائفة، ويستهينون بالنتائج

التي يتوصلون إليها بدعوى أنها تندرج ضمن المعارف الأثرية الشكلية. أما بالنسبة لنقد النظرية الأدبية، فإنها لا تعالجها أبدا باحترام أكبر. إن الاعتراض الذي ترفعه في وجه التاريخ التقليدي للأدب هو ادعاؤه بأنه شكل من أشكال التاريخ، والحال أنه يغفل البعد التاريخي للقضايا الأدبية، علاوة على ذلك، فهو عاجز عن تأسيس الحكم الجمالي الذي يقتضيه موضوعه، أي الأدب بوصفه شكلا فنيا[2].

في البداية يجب تفصيل القول في هذا النقد بكثير من الدقة. فتاريخ الأدب في صيغته التقليدية للغاية يحاول عادة الانفلات من معضلة السرد الكرونولوجي الخالص والبسيط للوقائع، وذلك بترتيب مواده حسب اتجاهات عامة وحسب الأجناس و"معايير" أخرى، وبعد ذلك دراسة الآثار وفق تسلسلها من داخل الخانات التي صنفت فيها. إن السِّير الذاتية للمؤلفين والحكم الصادر على مجموع آثارهم لا يشغلان حيزا خاصا بهما في هذه المؤلفات، وإنما قد يأتيان بشكل عرضي في أي مكان. وقد يتم أيضا ترتيب المواد بشكل خطي وفق سيرة بعض المؤلفين الكبار، الذين يُنظر إليهم باعتبارهم مشهورين، اعتمادا على خطاطة معروفة "ترجمة الحياة والآثار"، في حين يتم الاهتمام بالمؤلفين الصغار كل حسب مساهماته في الحقل الأدبي. ويترتب عن ذلك بالضرورة أيضا عرض تطور الأجناس الأدبية بشكل مجزإ. إن هذه الطريقة الثانية تنسجم بالأحرى مع العرض التقليدي القائم على التسلسل الهرمي لمؤلفي العصر الكلاسيكي القديم، بينما نجد الطريقة الأولى بالأساس في تواريخ الأدب المعاصرة، وهي مُلزمَة بالحسم في مسألة الاختيار- التي يصعب على الدوام البث فيها كلما اقتربنا من الحاضر- بين مؤلفين وآثار يستحيل تقريبا السيطرة على عددهم الهائل.

بيد أن وصفا من هذا القبيل للأدب، والذي يحترم تراتبية قارة مسبقا، ويعرض المؤلفين وحياتهم وآثارهم الواحد تلو الآخر وفقا للطريقة الكرونولوجية، هذا الوصف حسب ما لاحظه جيرفينوس Gervinus من قبل "ليس تاريخا، وإنما يكاد يكون مجرد هيكل عظمي لتاريخ ما"[3]. وفي السياق نفسه، لا احد من المؤرخين نظر إلى علم التاريخ باعتباره مُنطلَقا ينبثق منه وصف للأجناس يقوم بتدوين مختلف المستجدات من أثر لآخر من خلال تتبعه للتطور النوعي للشعر الغنائي والمسرح والرواية كل على حده؛ وأمام عجزه عن تفسيرها في تزامنها، يكتفي بتغليفها باعتبارات مستعارة في غالب الأحيان من التاريخ تتعلق بـ "روح العصر" وبالتيارات السياسية للحقبة. زيادة على ذلك، نادرا ما يُصدر مؤرخ الأدب حكم قيمة على آثار الماضي، بل كانت هذه المسألة تدخل ضمن المحظورات. فقد كان من الأفضل تبني النموذج الأمثل للموضوعية الذي يلزم المؤرخ بوصف "الأشياء كما كانت في الواقع" فقط. هذا الامتناع عن إصدار حكم جمالي كان له ما يبرره. وفي الواقع، إن قيمة أثر أدبي بعينه ومكانته لا تستخلصان لا من الظروف المرتبطة بسيرة مؤلفه، أو تاريخ صدوره، ولا من خلال الموقع المتميز الذي يحتله ضمن جنس أدبي بعينه، ولكن من خلال معيار يصعب ملامسته، ويتعلق الأمر بالوقْع الذي ينتجه وتلقى الجمهور له والتأثير الذي يحدثه واعتراف القراء اللاحقين بقيمته. وإذا استسلم مؤرخ الأدب للموضوعية المثلى، واكتفى بوصف ماض ولّى، وتمسك بالهرمية المكرَّسة "للروائع الأدبية" Chefs-d'œuvre، وأسند لكفاءة الناقد مهمة الحكم على عصره الخاص الذي لم يمض بعد، فإن "مسافته التاريخية" تحكم عليه بالتخلف، بشكل شبه دائم، عن مسايرة التطور الحالي للفن الأدبي والتأخر عنه

بجيل أو جيلين. وفي أفضل الحالات يساهم من موقع القارئ السلبي بالخوض في القضايا الراهنة للأدب والجدل الدائر حولها، حينئذ يبدو في أحكامه متطفلا على فن النقد الذي يحتقره ضمنيا بدعوى "افتقاره للعلمية". فماذا عسانا نفعل اليوم أيضا بدراسة تاريخية للأدب عاجزة إذا نحن استحضرنا المعايير الكلاسيكية لشيلر Schiller التي تحدد أهمية التاريخ عن أن تقدم "للمتأمل" غير نزر قليل من المعارف، وعن أن تزود "الرجل العملي" بأي نموذج يحتذيه، وعاجزة أيضا عن أن تزود "الفيلسوف" بأية حصيلة ذات أهمية، والقارئ بأي شيء آخر سوى بآثار تعد "منبعا للمتعة الرفيعة"؟[4]

نقد التصور المثالي والوضعي

تتوسل الشواهد في غالب الأحيان بنفوذ مطالب بأن يضمن تلك الخطوة إلى الأمام التي نطمح إلي تحقيقها في مجال التفكير العلمي، ولكنها قد تعمل أيضا على التذكير بحدود مشكلة قديمة، فتساعد على إبراز قصور الحلول، التي أصبحت كلاسيكية، عن الاستجابة لتطلعاتنا اليوم لأن التاريخ قد طواها، مما يحتم علينا تجديد أسئلتنا وأجوبتنا في الآن نفسه. إن جواب شيلر Schiller عن السؤال الذي طرحه درسه الافتتاحي بجامعة إيينـاIéna يوم 26 ماي 1789 : "ما التاريخ العام وما الهدف من دراسته؟" ليس مجرد شاهد على الطريقة التي كانت تَفهم بها المثالية الألمانية التاريخ، ولكنه يساعدنا أيضا على إلقاء نظرة نقدية على تطور مبحثنا هذا، فهو يُبرز، في الواقع، التوقع الذي حاول تاريخ الأدب الإجابة عنه في القرن التاسع عشر لكي يتقبل موروث الفلسفة المثالية للتاريخ، من خلال التناغم مع التاريخ بشكل عام. كما يُمَكِّنُ من الإجابة عن السؤال التالي: لماذا تقود الغاية العلمية للمدرسة التاريخية، بالضرورة، إلى الأزمة وتؤدي إلى انحطاط تاريخ الأدب؟

إن الشاهد الأساسي الذي سنعتمد عليه للبرهنة على صحة هذه القضية هو جيرفينوس Gervinus، فعلاوة على كونه أول من

ألف مصنفا علميا حول "تاريخ الأدب القومي الألماني" ما بين 1835 و 1842، يعد أيضا "الفيلولوجي" الأول (والوحيد) الذي اقترح منهجية علمية تاريخية. فكتابه "**مبادئ منهج علمي للتاريخ**" (5) يطور الفكرة الرئيسية لمؤلَّف ويلهالم هامبولد W.V.Humboldt **حول مهمة المؤرخ** 1821، ويستخلص منها نظرية طموحة لتاريخ الأدب سيثيرها في مواضع أخرى من كتابه. إن مؤرخ الأدب لا يستحق في الحقيقة لقب مؤرخ إلا إذا تمكن من اكتشاف "الفكرة الجوهرية الوحيدة التي تتحكم بشكل واضح في كافة الظواهر التي تناولها موضوعا لبحثه، والتي تتمظهر عبر هذه الظواهر وتصلها بوقائع التاريخ العام"(6)، هذه الفكرة الأساسية عند شيلر Schiller، والتي ما زالت تعد مبدأ غائيا عاما يُمَكِّنُنَا من فهم الكيفية التي تتطور بها الإنسانية عبر تاريخ الكون، تجلت قبل ذلك عند هامبولد Humboldt من خلال الصيغة الجزئية لـ "فكرة الخصوصية القومية" (7). وحين تبنى جيرفينوس Gervinus بدوره، بعد ذلك، هذا "التفسير للتاريخ اعتمادا على الفكرة" وضع، بشكل غير واع، "الفكرة التاريخية"(8) لهامبولد في خدمة الأيديولوجية القومية، وهذا معناه أن تصورا معينا للتاريخ القومي الألماني مطالب، في نظره، بأن يوضح كيف أن "التوجه العقلاني اليوناني الذي ترك بصماته على الإنسانية والذي استهوى الألمان على مر العصور بفعل خصوصياتهم النوعية، قد تم تبنيه من جديد من قبلهم بطريقة واعية وحرة"(9). إن الفكرة الكونية التي طرحتها فلسفة التاريخ في عصر الأنوار ستتجزأ عبر التاريخ إلى تعددية من الكيانات القومية لتُختزل في الأخير في تلك الأسطورة الأدبية التي يصبح بموجبها

الألمانيون مؤهلين تأهيلا خاصا لأن يصبحوا الورثة الحقيقيين لليونانيين، وبناء على هذه الفكرة "فإن الألمان وحدهم هم الذين خُلقوا لتحقيق هذا الهدف على أحسن وجه". [10]

إن هذا التطور الذي شهد عليه نموذج جيرفينوس، لا يعد فقط مسارا مميزا لـ "تاريخ الروح"(Geistesgeschichte) في القرن التاسع عشر، لأنه يتضمن أيضا مقتضيات منهجية ضمنية تم تحيينها سواء في مجال تاريخ الأدب، أو في مجال علم التاريخ بشكل عام، بعدما عملت النزعة التاريخية على إقصاء النموذج الغائي للفلسفة المثالية للتاريخ. وإذا ما استبعدنا الحل الذي تقدمه هذه الفلسفة بدعوى أنه حل غير تاريخي ما دام يعتمد على تفسير مسار الوقائع انطلاقا "من هدف، من قمة مثالية" للتاريخ العام[11]، فكيف يمكننا إذن أن نفهم تاريخا لم يسبق له أن قُدِّم بوصفه كلا ونقدمه باعتباره كلية متماسكة؟ هكذا أصبح المثل الأعلى الذي ينشده التاريخ العام موضوعا يصعب على علم التاريخ تحقيقه[12] كما بين ذلك هانس جورج كادامير H.G.Gadamer. إن المؤرخ - حسب جيرفنوس- "لا يمكنه أن يسعى إلا إلى عرض سلاسل مكتملة من الوقائع"، لأنه لن يتمكن من إصدار حكم ما لم "تتضح نهاية السلسلة أمام عينيه بجلاء"[13]. بإمكاننا أن نعتبر التواريخ القومية سلاسل متناهية ما دامت رؤيتنا لا تتجاوز ما بعد نهاية تلك السلاسل: ففي مجال السياسة تكتمل السلسلة حين تتحقق الوحدة القومية بشكل تام، وتكتمل في مجال الأدب حين تصل كلاسيكية قومية أوجها. بيد أن مسيرة التاريخ تتواصل بعد "النهاية"، وتعيد حتما إلى الواجهة التناقض القديم. إضافة إلى ذلك، فإن جيرفنوس، واستنادا إلى

المثل "مضطر أخوك لا بطل"، تبنى بصورة غريبة تشخيص هيجل Hegel الشهير لـ "نهاية الحقبة الفنية"، معتبرا أن أدب زمنه الخاص الذي ينتمي إلى مرحلة ما بعد الكلاسيكية مؤشر على التقهقر، ونصح "الخلف الذين ليس لهم هدف يقتفونه" بأن يكرسوا أنفسهم بالأحرى لخدمة العالم الواقعي والدولة [14].

ومع ذلك، فإن المؤرخ، في زمن المدرسة التاريخية، يبدو قادرا على تجاوز التناقض الموجود بين اكتمال المسار التاريخي واستمراريته، وذلك بحصر اهتمامه في العصور التي يتصدى لدراستها، إلى أن يصل نهايتها! ومن ثمة يقوم بوصفها باعتبارها كليات نوعية، دون الاهتمام بما نتج عنها. لهذا السبب فإن التاريخ المدرَك باعتباره وصفا لحقب مكتملة يُعَوِّلُ، بدوره، على تحقيق النموذج المنهجي الأسمى للمدرسة التاريخية. ويلجأ تاريخ الأدب لهذا الإجراء باستمرار حين يصبح الخط التوجيهي الذي يمليه التطور القومي "لأمة بعينها" عاجزا عن ترشيده. إن العصر، بوصفه كلية تمنح مع مرور الزمن معنى نوعيا، هو الذي يُمَكِّنُنَا من أن نُبرز، بشكل أفضل، "القاعدة الأساسية التي تجبر المؤرخ على اتخاذ الحياد التام لصالح الموضوع الذي يدرسه، والعمل على إبرازه بموضوعية تامة" [15]. وإذا كان مطلب "الموضوعية التامة" يحتم على المؤرخ التجرد من وجهة النظر الخاصة بعصره، فإنه من الممكن أيضا التوصل إلى تحديد معنى عصر مكتمل وإبراز قيمته بمعزل عن المجرى اللاحق للتاريخ. إن الكلمة الشهيرة التي نطق بها رانك Ranke سنة 1854 تدعم هذه المسلمة بسند لاهوتي: "أما بالنسبة لي، فإني أصرح بأن العصور بأسرها تقترب مباشرة من الله،

وأن قيمة كل عصر لا تنبع مما نتج عنه، وإنما تكمن في وجوده ذاته، في هويته الخاصة" [16]. هذا المفهوم الجديد لـ "التطور التاريخي" يوكل للمؤرخ مهمة تشكيل تصور لاهوتي جديد، وبموجب هذا التصور فإن المؤرخ، من منظور فلسفة التطور، يبرهن على وجود الله عندما يعتبر ويعرض "كل عصر وكأن له قيمته الخاصة في ذاته". ويترتب عن ذلك، أن هذه الفلسفة تتأسس على فرضية مسبقة تسلم بافتقار الألوهية للعدل، لأنها تختزل كل عصر في تلك القيمة التي تجعله ممهدا لعصر لاحق مبرهنة بذلك على أن العصور المتأخرة كانت أوفر حظا من سابقاتها[17]. وهكذا فإن الحل الذي اقترحه رانك Ranke للمسألة التي لم تتمكن فلسفة التاريخ المنتمية لعصر الأنوار Aufklarung من إيجاد حل لها كان مقابل ثمن باهظ وهو إحداث قطيعة تفصل الاستمرارية القائمة بين الماضي والحاضر، "بين العصر كما كان في الواقع" وبين "ما نتج عنه". وإذا تركنا عصر الأنوار Aufklarung جانبا، فإننا نجد أن المدرسة التاريخية لم تقم فقط بالتخلي عن النموذج الغائي للتاريخ العام، ولكنها تخلت أيضا عن المبدأ المنهجي الذي يعد حسب شيلر Schiller مشكلا، أكثر من أي شيء آخر، لخصوصية التاريخ "العام" وعلو مقامه ومقام نهجه الذي يحرص على "مد الجسر بين الماضي والحاضر" [18]، وهي معرفة لا يمكن تجاهلها، ومظهرها التجريدي فقط هو الذي يجعل "المدرسة التاريخية" غير قادرة على التحرر منه بدون مخاطر[19]، وهذا ما يشهد عليه التطور اللاحق في مجال تاريخ الأدب.

إن النجاحات التي عرفها تاريخ الأدب وكذا تقهقره خلال القرن التاسع عشر قد ارتبطا بالاعتقاد الراسخ بأن فكرة "الخصوصية

القومية" كانت تمثل "الوجه الخفي لجميع المعطيات" (20)، كما ارتبطا أيضا بالاعتقاد الراسخ بأن تسلسلا معينا للآثار الأدبية كان يشكل موضوعا قادرا، مثل غيره من المواضيع، على إظهار "شكل التاريخ"[21] من خلال الفكرة المحددة سلفا. وقد أخذ هذا الاعتقاد في التراجع، فكان من الضروري أن ينقطع التواصل بين الوقائع، وأن يقود كل من أدب الماضي وأدب الحاضر إلى ظهور معيارين متباينين للحكم على النصوص[22]، وأن يصبح تصنيف الآثار الأدبية وتعريفها وإبراز قيمتها إشكالية يصعب الحسم فيها. هذه الأزمة كانت سببا أوليا للانتقال إلى المدرسة الوضعية، فقد اعتقد تاريخ الأدب الوضعي أنه قادر على أن يجعل من الضعف فضيلة باستلهامه لمناهج العلوم "الدقيقة"، وكانت النتيجة واضحة وضوح الشمس، لأن تطبيق مبدأ التفسير السببي الخالص على تاريخ الأدب لا يستطيع أن يسلط الضوء إلا على عوامل مؤثرة خارجة عن إطار الآثار الأدبية، كما أنه يقود إلى التطوير المفرط للدراسة المتعلقة بمصادر النص، ويدعو إلى معالجة خصوصية الأثر الأدبي اعتمادا على شبكة من "التأثيرات" يمكن للمؤرخ مضاعفتها كلما أراد ذلك. لم يتأخر الرد على الوضعية، فقد استحوذ تاريخ الروح Geistesgeschichte على الأدب ووضع مقابل التفسير السببي للتاريخ، الذي يستند على العلية، جمالية الإبداع، باعتبارها بديلا لاعقلانيا، وعمد إلى البحث عن تماسك عالم الشعر من خلال تكرار récurrence الأفكار والحوافز العابرة للزمن[23]. وفي ألمانيا انقاد تاريخ الأدب في عهد النازية وراء إعداد مقدمات علم الأدب القومي العنصري (völkisch)، فتحمل الألمانيون تبعات

هذا الانقياد. ثم أخذت مناهج جديدة بعد الحرب قصب السبق، وأنهت مسار التحرر من الالتزام الأيديولوجي دون أن تتبنى، بدورها، المهام التقليدية الموضوعة على عاتق تاريخ الأدب. إن عرض الأدب من زاوية تاريخية وفي علاقته بالتاريخ بشكل عام، لم يكن يهم التاريخ الجديد للأفكار والمفاهيم، بل أكثر من ذلك لم يكن يهم حتى دراسة التقاليد التي تطورت في أعقاب آثار وربرغ Warburg ومدرسته، لأن التاريخ الجديد للأفكار والمفاهيم كان ينكب، دون أن يصرح بذلك، على تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب[24]. أما دراسة التقاليد فكانت تغض الطرف عن الوظيفة العملية للفن في الحياة، وتركز في المقابل على معرفة أصل الموروث أو استمراريته عبر العصور، وليس على الخاصية الراهنة والفريدة للظواهر الأدبية [25]. إن الكشف عن شيء ثابت عبر المسار الذي لا يكف عن التغير يستدعي بذل مجهود يُمَكِّنُ من فهم التاريخ. وهكذا فإن خلود التراث القديم، حسب المؤلَّف الهائل ل إ. ر. كارتيوس Ernst Robert Curtius الذي شغل عددا كبيرا من التابعين الباحثين عن الكليشيهات، مؤسَّس على مبدأ رفيع، كما أنه يحدد التعارض بين الإبداع والتقليد، بين الفن العظيم والأدب البسيط، وهو تعارض ظل ملازما للتقليد الأدبي الذي لم يُقدَّر أبدا للتاريخ أن اهتدى إلى إيجاد مخرج له، حيث ظلت الكلاسيكية الخالدة للروائع الأدبية شامخة متعالية فوق "سلسلة لا يمكن تغييبها ومرتبطة بتقليد الرداءة"[26]، حسب تعبير كارتيوس، وتفارق واقعا لا يزال أرضا مجهولة.

إن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب ظلت قائمة، تماما مثلما كانت قبل ذلك في نظرية الأدب لدى كروتشه B. Croce وتمييزه بين الشعر واللاَّشعر الذي تجاوز حدود المعقول. فالتعارض بين الشعر الأصيل والأدب الذي له فائدة تاريخية لا يمكن تجاوزه إلا إذا وضعنا من جديد المقومات الجمالية التي يرتكز عليها موضع تساؤل، واعترفنا بأن التعارض بين الإبداع والمحاكاة لا يمكنه أن يطبق بشكل ملائم إلا على أدب العصر الإنساني، ولا يمكنه إطلاقا أن يلائم إنتاجات الأدب الحديث أو أدب العصور الوسطى. لقد تطور كل من علم اجتماع الأدب ومنهج التأويل "المحايث" كرد فعل ضد الوضعية والنزعة المثالية، لكنهما لم يعملا، بدورهما، إلا على تعميق الهوة كما تشهد على ذلك، بشكل أوضح، المنافسة الشرسة بين النظرية الماركسية والنظرية الشكلانية، وهو ما سيركز عليه هذا الفحص النقدي لأسلاف علمنا الراهن.

نقد التصور الماركسي

تتفق كل من المدرسة الشكلانية والماركسية على نقطة واحدة ووحيدة تتمثل في رفضهما معا للتجريبية العمياء للوضعيين والميتافيزيقا الجمالية لتاريخ الروح Geistesgeschichte. فقد حاولتا معالجة مسألة واحدة، وإن اتبعتا مسلكين متعارضين تماما، من خلال إجابتهما عن السؤالين التاليين: كيف يمكن إعادة إدماج الحدث الأدبي المعزول، والأثر الأدبي المستقل ظاهريا في السياق التاريخي للأدب؟ وكيف نعالجهما بوصفهما حدثين شاهدين على وضعية معينة للمجتمع، أو باعتبارهما محطتين من التطور الأدب؟ بيد أن هاتين المحاولتين لم تنجحا بعد في إنتاج نظريات كبيرة لتاريخ أدبي يتيح، انطلاقا من مقدمات جديدة - ماركسية أو شكلانية - إعادة كتابة تواريخ الأدب القومية القديمة، وتعديل سلم القيم الذي كرسته، ويعمل على إبراز الأدب الكوني في سيرورته ووظيفته التحريرية إزاء المجتمع الذي يساهم في تغييره، أو إزاء الفرد الذي يهذب إدراكه. إن أي منظور أحادي واختزالي سواء أكان ماركسيا أم شكلانيا يقود في نهاية المطاف إلى مشاكل إبستملوجية يصعب الحسم فيها، وهو ما لا يمكن تجاوزه إلا بتأسيس علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

إن التعارض المثير الذي ميز النظرية الماركسية للأدب، ويظل يميزها على الدوام، يتمثل في إنكارها لتاريخ خاص بالفن أو بغيره من أشكال الوعي الأخرى - خلقية، دينية، ميتافيزيقية-. فتاريخ الأدب وتاريخ الفن لا يمكنهما إطلاقا المحافظة على "استقلالهما ولو ظاهريا" إذا ظللنا نؤمن بأن الإنتاجات في هذا المجال مشروطة بالإنتاج الاقتصادي، وبالممارسة الاجتماعية الفعلية، وأن الإنتاج الفني ذاته يساهم في "سيرورة الحياة الفعلية" التي يسيطر من خلالها الإنسان على الطبيعة، والتي تحدد عمل الإنسانية، وكذا تاريخ ثقافتها. وحين يتم تصوير "سيرورة الحياة النشيطة" هذه، حينئذ فقط "يكف تاريخ الأدب عن أن يكون مجموعة من الأحداث الميتة"[27]. وهكذا فإن الأدب والفن لا يمكنهما أن يَبرزا بدورهما بوصفهما صيرورة ممتدة "إلا في علاقتهما بالممارسة الفعلية للإنسان التاريخي" وكذا في "وظيفتهما الاجتماعية"[28]، حينئذ فقط يمكنهما أن يُفهما بوصفهما نمطا من "أنماط سيطرة الإنسان على العالم" - نمط أكثر أصالة وطبيعية من الأنماط الأخرى- وأن يُعرضا باعتبارهما جزءا من المسار العام للتاريخ الذي يعتمد عليه الإنسان ليرقى بوضع الطبيعة إلى مستوى إنسانيته[29].

إن هذا البرنامج الذي يمكننا رصد ملامحه بشكل تام في الأيدولوجيا الألمانية (1845 - 1846) وفي مؤلفات أخرى لماركس الشاب، ينتظر اليوم أيضا من ينجزه على الأقل فيما يتعلق بتاريخ كل من الفن والأدب. لقد ظل علم الجمال الماركسي بعد ظهوره بزمن قليل (أثناء اشتداد الصراع سنة 1859 حول Sickingen لـ: لاصال Lassalle) سجين إشكالية مرتبطة بذلك العصر ومميزة لأجناس محاكية، وهي الإشكالية التي ستهيمن أيضا من سنة 1934 حتى سنة 1938 على

النقاش الدائر حول التعبيرية، وعلى الجدال الذي نشب بين لوكاتش Lukacs، وبريخت Brecht وآخرين حول الواقعية بوصفها محاكاة أو انعكاسا. إن الواقعية الجمالية للقرن التاسع عشر التي أعلن عنها أدباء مغمورون اليوم (شنفلوري Champfleury، دورانتي Duranty) كرد فعل على النزعة الرومانسية البعيدة كل البعد عن الواقع، والتي ارتبطت بعدما ظهرت بروائيين كبار – ستاندال Stendhal، بلزاك Balzac، فلوبير Flaubert– وارتقت إلى مستوى العقيدة تحت أقلام منظرين ستالينيين للواقعية الاجتماعية، قد ظلت على الدوام - وهو ما لا يجب أن ننساه- خاضعة للمبدأ الكلاسيكي: محاكاة الطبيعةimitatio naturae. وفي الوقت ذاته الذي فرض فيه تصور جديد للفن نفسه، وأعلن أنه قائم على تحقيق اللامتحقق، ومؤمن بوجود "سمة مميزة للإنسان المبدع"، وبقدرة الفن على بناء واقع أو العمل على خلقه كـرد فعـل على "التقليد الميتافيزيقي الذي يقوم على المطابقة بين الكائن والطبيعة، ويُعَرِّف عمل الإنسان بوصفه محاكاة للطبيعة"[30] حينئذ كان علم الجمال الماركسي يعتقد بأنه قادر أيضا على تأسيس هويته وتبرير وجوده اعتمادا على نظرية قائمة على مبدإ المحاكاة. صحيح أنه استبدل "الطبيعة" بـ"الواقع"، ولكن لكي يُسند فورا لهذا الأخير، الذي أصبح نموذجا يَقتدي به الفن، خصائص الطبيعة التي تزعم بأنها متعالية، ومعنى ذلك أن الطبيعة كانت النموذج المكتمل بطبيعته الذي يجب إتباعه[31]. وبالمقارنة مع الموقف الأصلي الرافض للنزعة الطبيعية[32]، فإن هذا الاختزال للنظرية إلى النموذج الأمثل لمحاكاة الواقعية البورجوازية لا يمكنه إلا أن يُعدَّ ارتماء جديدا في أحضان المادية الجوهرية. وهكذا لو كان علم الجمال الماركسي مؤسسا على مفهوم العمل عند ماركس وعلى تصوره للتاريخ الجدلي

للطبيعة والعمل، وللتحديدات الطبيعية والممارسة العملية الملموسة، ما كان له أن يضطر إلى الانغلاق ويتجاهل التطور الأدبي والفني لحداثتنا التي ظل نقدها الدوغمائي، وهو نقد استمر إلى عهد قريب، يتهمها بالانحطاط، مما جعله يتجاهل "الواقع الحقيقي". إن الجدل الذي احتدم في السنوات الأخيرة، وقاد علم الجمال الماركسي إلى العودة تدريجيا إلى العدول عن هذا الحكم، يجب أن يُفهم أيضا بوصفه صيرورة مسؤولة - بعد قرن من التأخر- عن الإقرار التام بالقول إن وظيفة الأثر الفني لا تكمن في تصوير الواقع فحسب، وإنما أيضا في خلقه.

إن إعاقة نظرية الانعكاس المحافظة لهذا الإقرار الذي بدونه لا يمكن كتابة تاريخ أدبي مادي - جدلي أصيل، لا تقل أهمية عن إعاقتها لحل المشكلة المترتبة عن معرفة الكيفية التي تمكن من تحديد التأثيرات التي يحدثها الأدب وكذا الدور المنوط به بوصفه صيغة نوعية للممارسة العملية الملموسة. لقد قمنا، في مناسبات عديدة، بفضح الطريقة السطحية التي تمت بها معالجة مسألة العلاقة التاريخية المتطورة بين الأدب والمجتمع من قبل مختلف تنويعات المنهج البليخانوفي التي تختزل الظواهر الثقافية في التطابق البسيط مع آليات اقتصادية واجتماعية أو مجتمعية معطاة بوصفهما حقيقة وحيدة مولدة لفن وأدب بما هما إعادة إنتاج بسيط لها. "إن من ينطلق من الاقتصاد وكأنه ينطلق من معطى لا يمكن التقليل من شأنه باعتباره سببا أوليا لكل شيء، وحقيقة وحيدة تم البت فيها، يحول الاقتصاد إلى المنتوج المميز له، إلى شيء، فيجعل منه عاملا تاريخيا مستقلا، مما يقوده إلى السقوط في شرك تأليه الاقتصاد"[33]. إن "ايديولوجيا العامل الاقتصادي" التي حاكمها كاريل كوزيك Karel Kosik من خلال هذه الصيغة، قد فرضت على تاريخ

الأدب توازيا دحضته على الدوام الحقيقة التاريخية للأدب، سواء نظرنا إلى الآثار الأدبية في سيرورتها أو في تزامنها.

في إطار تعدد الأشكال التي يولدها الأدب، فإن هذا الأخير غير قابل للرد [الاختزال] إلى شكل واحد إلا بصورة جزئية، بل أكثر من ذلك فهو غير قابل كذلك للرد بصورة كلية إلى الظروف الملموسة التي تحكم السيرورة الاقتصادية. لقد حدثت تغيرات في البنية الاقتصادية وتحولات في التراتبية الاجتماعية قبيل زمننا هذا، إلا أنها حدثت على المدى الطويل، بقليل من الثورات المثيرة، ودون أن تصاحبها لحظات توقف ملحوظة. وبما أن نسبة التحديدات في "البنية التحتية" التي يمكن إبراز سماتها قد ظلت، على الدوام وبشكل لا مثيل له، أقل بكثير من نسبة الأشكال التي تتخذها صيرورة الإنتاج الأدبي الأكثر سرعة على صعيد "البنية الفوقية"، فقد كان من اللازم دائما إرجاع التعددية الملموسة للآثار والأجناس إلى نفس العوامل ونفس المفاهيم المتشيئة: الفيودالية، تطور الجماعات الحضرية [الكمونات] البورجوازية، التراجع الوظيفي للنبلاء، نمط إنتاج الرأسمالية في بدايتها وأوجها وانحطاطها. إضافة إلى ذلك، فإن الآثار الأدبية تتأثر بصورة متفاوتة بأحداث الواقع التاريخي بحسب الجنس الذي تنتمي إليه، أو الأسلوب المهيمن في العصر الذي أنتجت فيه، وهو ما قاد إلى تجاهل الأجناس غير المحاكية، بشكل واضح للغاية، لصالح جنسي الملحمة والسرد. وليس صدفة أن تتشبث النزعة السوسيولوجية، التي تبحث عن المقابلات الاجتماعية، بالسلسلة التقليدية المتكونة من روائع الأدب ومن المؤلفين الكبار، والتي تبدو أصالتها قادرة على أن تؤوَّل باعتبارها حدسا مباشرا للسيرورة الاجتماعية، أو في غياب الحدس بوصفها تعبيرا لا إراديا عن التحولات

الطارئة في البنية التحتية[34]، وهكذا تتجرد تاريخية الأدب طبعا من خصائصها النوعية. ومعلوم أن الإنتاج الأدبي المهم الذي يصبح شاهدا على ميلاد تيار جديد في تطور الأدب، يكون محاطا في الواقع بكمية هائلة من الإنتاجات المنسجمة مع التقاليد، ومع الصورة التي تعطيها عن الواقع، بشكل لا تقل فيه قيمة الوثيقة السوسيولوجية عن قيمة الرائعة الأدبية وعن جدتها التي لا تفهم في الغالب إلا بعد زمن ظهورها. ولا يمكن لنظرية الانعكاس أن تضبط هذه العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وإعادة إنتاج القديم إلا إذا كفت عن التسليم بتجانس الأشياء المتزامنة، وقبلت بتفاوت زمني في التطابق بين سلسلة أوضاع المجتمع وبين سلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها. وهكذا إذا تمكنت نظرية الانعكاس من أن تخطو هذه الخطوة فإنها ستواجه صعوبة سبق لماركس أن اعترف بها ويتعلق الأمر ب "التفاوت النسبي بين تطور الإنتاج المادي (...) وبين الإنتاج الفني" [35]. هذه الصعوبة التي تسفر عن الطابع التاريخي النوعي للأدب لا يمكن لنظرية الانعكاس معالجتها إلا بتجاوزها لنفسها.

لهذا السبب اعترضت سبيل الممثل الرئيسي لهذه النظرية جورج لوكاتش تناقضات صارخة لما حاول إضفاء البعد الجدلي عليها[36]. وتجلت هذه التناقضات حين أبرز القيمة النموذجية للفن القديم، وحين جعل من بلزاك قاعدة معيارية لقياس أهمية الأدب الحديث، بل تجلت أيضا من خلال مفهوم الكلية، ومن خلال الانطباع الناتج عن "التلقي المباشر". وحين ارتكز لوكاتش على المقطع الشهير لماركس المتعلقة بالفن القديم لكي يؤكد بأن النجاح الذي ما زالت تحظى به أشعار هوميروس إلى اليوم "لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن ينفصل عن العصر الذي ظهرت فيه، وعن علاقة الإنتاج التي ولدتها"[37]، حينئذ

افترض ضمنيا، بأن المسألة التي أقر ماركس بأنها لم تحسم بعد، قد تم البت فيها، ويتعلق الأمر بالمسألة التالية: لماذا يمكن لأثر ما، لا يستحق إلا اهتمام المؤرخ فقط، "أن يثير فينا أيضا متعة جمالية"[38] ما دام مجرد انعكاس بسيط لمرحلة من مراحل التطور الاجتماعي الذي تم تجاوزه منذ زمن جد بعيد؟ وكيف نفسر استمرار حياة فن جد قديم رغم تفكك بنيته التحتية الاقتصادية والاجتماعية إذا نحن اضطررنا، على غرار لوكاتش، إلى إنكار كل استقلالية عن الأشكال الفنية، وإذا لم نتمكن في نهاية المطاف من تأويل التأثير الذي لا يكف الأثر الفني عن ممارسته بوصفه أحد عوامل إنتاج التاريخ؟ لم يتمكن لوكاتش بعدما سقط في حبائل هذا الإحراج من التقدم في مشروعه إلا بعد استدعاء مفهوم "الكلاسيكية"، وهو مفهوم برهن فعلا على نجاعته، بيد أنه مفهوم متعال على التاريخ، ولم يتمكن - حتى في تطبيقه على المحتوى الأنتربولوجي للآثار - من ردم الهوة بين أدب الماضي والوقع الذي يحدثه في الحاضر إلا بالإحالة على مثالية خالدة، أي بطريقه أقل انسجاما مع المادية الجدلية[39]. نحن نعلم أن لوكاتش، في مجال الأدب الحديث، قد بوأ بلزاك Balzac وتولستوي Tolstoï منزلة المعيار الكلاسيكي للواقعية. وبهذا المعنى، فإن تاريخ الأدب الحديث يتجلى وكأنه يطبق على نفسه خطاطة سبق وأن كرستها إنتاجات المؤرخين الإنسانيين في مجال الفن مفادها أن هذا الأخير قد وصل أوجه مع كلاسيكية الرواية البورجوازية للقرن التاسع عشر، ثم تراجع بعد ذلك وتاه في الأبحاث الشكلية لعصر الانحطاط الذي فقد العلاقة بالواقع، ولن يلتقي من جديد مع هدفه الأسمى إلا في حدود ترجمته للواقع الاجتماعي للعالم المعاصر اعتمادا

على أشكال جاهزة تنتمي إلى ماضينا الأدبي، ويتعلق الأمر بتعبير النمطي والخصوصي و"السرد العضوي"[40]...

إن الخاصية التاريخية للأدب التي حجبها التوجه الكلاسيكي في علم الجمال الماركسي المحافظ، قد انفلتت تماما من لوكاتش حين عمد إلى إضفاء المظهر الجدلي على تأويله لمفهوم الانعكاس، مثلما حدث على سبيل المثال في تفسيره لأطروحات ستالين "حول الماركسية في اللسانيات": "إن كل بنية فوقية لا تعكس الواقع فحسب، ولكنها تتخذ بفعالية موقفا لصالح البنية التحتية القديمة أو الحديثة أو ضدهما"[41]. فكيف يمكن للأدب والفن بوصفهما بنيات فوقية أن يتخذا بفعالية موقفا في مواجهة أسسهما الاجتماعية إذا كان من اللازم، في إطار هذا التأثير المتبادل، أن تفرض الحتمية الاقتصادية - حسب إنجلز Engels- قانونها "في نهاية المطاف" وتحدد "صيغ تبادل وتطور" الواقع الاجتماعي[42]، وإذا كان محكوما على الفن والأدب، تبعا لذلك، في مسيرتهما نحو الأمام أن يتبعا، على الدوام، المسار الذي حدده لهما، بشكل أحادي، التحول الحتمي للبنية الاقتصادية؟ وحتى إذا أردنا، على غرار كولدمان، تأسيس العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي على "تناظر" البنيات وليس المحتويات، فإن هذا الغياب للعلاقة المتبادلة، المضاد حتى للجدل، لن يختفي مع ذلك.

يسلم كولدمان، في مشروعه الأولي حول إقامة تاريخ للكلاسيكية الأدبية الفرنسية ولعلم اجتماع الرواية، بوجود سلسلة متتابعة من رؤى العالم، بحيث أن كل رؤية للعالم تمثل نمطا معينا من الطبقات همشتها منذ القرن التاسع عشر الرأسمالية المتطورة آنذاك والتي انتهى بها الأمر أخيرا إلى التشيؤ. هذه الرؤى للعالم مطالبة (ونحن نرى هنا انبثاقا

للكلاسيكية الجديدة التي لم يتحرر منها كولدمان) بأن تكون منسجمة مع "التعبير المتماسك" في نموذجه الأسمى الذي لا يمتاز به، حسب كولدمان، إلا الكتاب الكبار[43]. وهكذا فإن الإنتاج الأدبي عند كولدمان، مثلما كان قبل ذلك عند لوكاتش، ظل سجين وظيفة هامشية تتعلق بإعادة إنتاج لاغير، وتتطور بتواز متناغم مع السيرورة الاقتصادية. هذا التناغم المسلم به بين "الدلالة الموضوعية" و"التعبير المتماسك"، بين البنية الاجتماعية الموجودة سلفا والظاهرة الفنية التي تمثلها، يفترض بوضوح وحدة الشكل والمحتوى، الجوهر والظاهرة، أي أنه يفترض المثالية الكلاسيكية[44]، مع فرق واضح هو أن الأمر لا يتعلق بالفكرة، ولكن بالحقيقة المادية وبالعامل الاقتصادي الموضوع بوصفه مادة، والحصيلة هي اختزال البعد الاجتماعي للأدب والفن في مجال التلقي أيضا في الوظيفة الهامشية المتمثلة في العمل فقط على إعادة التعرف على حقيقة معروفة مسبقا (أو يفترض أن تكون معروفة)[45]. إن اختزال الفن في مجرد انعكاس بسيط، معناه أيضا حصر الوقع الذي ينتجه في إعادة التعرف على أشياء معروفة سلفا، وكأن الأمر يتعلق بإعطاء فرصة أخرى للمحاكاة الأفلاطونية، هذا الموروث الذي نتجاهله. إلا أن التمسك بهذا الموقف يقود أيضا إلى حرمان علم الجمال الماركسي من إمكان الانتباه إلى الخاصية الثورية للفن، أي القدرة التي يمتلكها لتحرير الإنسان من الأفكار المسبقة، والتمثيلات الجامدة المرتبطة بوضعيته التاريخية، وفتح أفقه على إدراك جديد للعالم، وعلى استباق واقع جديد.

لا يمكن لعلم الجمال الماركسي أن يتخلص من المواقف المحرجة لنظرية الانعكاس، وأن يمسك من جديد بالخاصية التاريخية المميزة للأدب، إلا إذا اعترف مع كاريل كوزيك بأن "كل أثر فني يمتلك خاصيتين لا يمكن الفصل بينهما: فهو يعبر عن الواقع، ولكنه، في الآن

نفسه، مكوِّن من مكونات واقع لا وجود له خارج الأثر أو بجانبه، ولكنه يوجد بالضبط داخل الأثر وفيه فقط"[46].

إن المجهودات الأولى التي بدلت من أجل استعادة الخاصية الجدلية الجديرة بالممارسة العملية التاريخية للأدب والفن قد ظهرت في نظريات الأدب لكل من فرنر كراوس Werner Krauss، روجي غارودي Roger Garaudy، و كاريل كوزيك Karel Kosik. أما"فرنر كراوس" الذي يعيد الاعتبار في دراساته حول تاريخ أدب عصر الأنوار Aufklarung لدراسة الأشكال الأدبية بوصفها ممثلة "مكمن التكثيف الأقصى للتأثير الاجتماعي"، فإنه يعرف الأدب على هذا الأساس باعتباره عاملا من عوامل خلق المجتمع (gesellschaftsbildend): "إن الإبداع الأدبي موجَّه لكي يُدرَك من قِبل جمهور بعينه، لهذا السبب يعتبر مكمن ميلاد المجتمع الذي يتوجه إليه. فالأسلوب هو قانون هذا الإبداع، ومعرفة أسلوب الأثر تُمكِّن أيضا من معرفة جمهوره"[47]. وأما روجي غارودي فإنه يدين كل "واقعية مغلقة"، ويعيد تعريف الأثر الفني بوصفه أثرا وأسطورة اعتمادا على السمة المميزة لـ"واقعية بدون حدود" تمكن إنسان اليوم من الانفتاح على مستقبله: "لأن الواقعي حين يحتضن الإنسان، يكف عن أن يظل على ما هو عليه ليصبح متضمنا لكل ما ينقصه، لكل ما سيتحول إليه..."[48]. في حين عالج كاريل كوزيك القضية التي طرحها ماركس في مقطعه حول الفن القديم (كيف يمكن لحياة أثر فني أن تظل مرتبطة بالسياق الاجتماعي الذي ولد فيه؟ وكيف يمكن لذلك أن يتم؟) بإعطائه تعريفا مميزا للفن يأخذ بعين الاعتبار تاريخيته، ويقيم وحدة جدلية بين طبيعة الأثر، والوقع الذي ينتجه: "يعيش الأثر في حدود

تأثيره، ويشمل مفعوله، في الآن نفسه، كل ما يتراكم في الوعي المتلقي، وكل ما يتراكم في الأثر ذاته. إن الوجهة التاريخية للأثر تعد تعبيرا عن كينونته(...)، فهو يظل حيا بوصفه أثرا ما دام قادرا على استدعاء التأويل، وما دام مفعوله مستمرا عبر تعددية من الدلالات"[49].

وإذا اعترفنا بأن تاريخية الأثر الفني لا تكمن في وظيفته التمثيلية أو التعبيرية فقط، ولكنها تكمن أيضا، وبالضرورة، في الوقع الذي ينتجه، يمكننا أن نستخلص نتيجتين قصد إقامة تأريخ الأدب على أسس جديدة:

أ - إذا كانت حياة الأثر ناتجة "ليس عن وجوده في ذاته، وإنما عن التفاعل الحاصل بينه وبين الإنسانية"[50]، فإن هذا المجهود المستمر قصد الفهم، وقصد إعادة الإنتاج الفعال لتركة الماضي، لا يجب أن يظل محصورا في الآثار بوصفها إنتاجات مفردة، من اللائق بالأحرى أن ندرج أيضا، ضمن هذا التفاعل الذي يجمع بين الأثر الأدبي والإنسانية، علاقة الآثار فيما بينها، وان نحدد موقع العلاقة التاريخية بين الآثار ضمن شبكة العلاقات المتبادلة التي يضمنها الإنتاج والتلقي. أو بكلمات أخرى: إن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ منظم إلا إذا كان تسلسل الآثار غير راجع فقط إلى الذات المنتجة، وإنما أيضا إلى الذات المستهلكة، إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور.

ب - إذا كان "الواقع الإنساني ليس فقط إنتاجا للجديد، وإنما أيضا إعادة إنتاج (نقدي وجدلي) للقديم"[51]، فإن الوظيفة التي يشغلها الفن في هذا المسار الدائم لإضفاء طابع كلي على الآثار، لا يمكنها أن تُبرز أصالتها إلا إذا تم تحديد الدور النوعي للشكل الفني ليس فقط باعتباره محاكاة بسيطة، ولكن أيضا بوصفه علاقة جدلية، أي بوصفه وسيلة لخلق

الإدراك وتغييره، أو - إذا استشهدنا بماركس الشاب- بوصفه وسيلة ممتازة لـ "تشكل الحساسية" (Bildung der Sinne[52]).

بهذه الصيغة، فإن قضية تاريخية الأشكال الفنية تعد اكتشافا جد متأخر في البحث الأدبي الماركسي. فقد تم طرحها قبل ذلك بأربعين سنة من قبل المدرسة الشكلانية التي دافعت عنها في الوقت الذي كان محكوما عليها بالصمت، وكانت تعاني من الشتات في المنافي.

نقد التصور الشكلاني

قام الشكلانيون أعضاء "مجموعة البحث في اللغة الشعرية" (Opoïaz)، الذين عرفوا انطلاقا من سنة 1916 بنشر مشاريع بحث، بالتركيز منذ بدايتهم على الخاصية الجمالية للأدب بطريقة جد متميزة. فقد أعادت "نظرية المنهج الشكلي" [53] لخصوصية الأدب مكانتها كموضوع لعلم متميز من خلال صرف النظر عن كل الظروف التاريخية للأثر الأدبي، ومن خلال تعريفها لهذا الأخير قبل اللسانيات البنيوية المعاصرة تعريفا شكليا ووظيفيا خالصا باعتباره "حصيلة مجموع الأنساق الفنية الموظفة فيه"[54]. إن التمييز التقليدي بين "الشعر" و"الأدب" يكف في هذه الحالات عن أن يكون ملائما، فالأدب بوصفه فنا لا يمكن أن يتم إدراكه إلا انطلاقا من تعارض اللغة الشعرية مع اللغة العملية. وكل التعريفات غير الأدبية - تاريخية كانت أو اجتماعية - ناتجة طبعا عن اللغة في وظيفتها العملية، عن "السلسلة غير الأدبية"، فالأثر الأدبي قد تم وصفه وتعريفه باعتباره أثرا فنيا اعتمادا على اختلافه النوعي (العدول الشعري)، وليس إطلاقا على العلاقة التي تجعله تابعا من حيث وظيفته لـ "السلسلة غير الأدبية". وقد تم استخلاص مفهوم الإدراك الفني من خلال هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية الذي قطع في نهاية

المطاف الصلة بين الأدب وتجربة الحياة. وبهذا المعنى، يصبح الفن وسيلة لكسر الآليات المعتادة في الإدراك اليومي بإعادة خلقه "للتغريب (Verfremdung)"، كما ينتج عن ذلك أيضا أن تلقي الأثر الفني لا يمكنه إطلاقا أن يكمن في المتعة البسيطة والساذجة بالشيء الجميل، ولكنه يقتضي أن يتم تناول الشكل باعتباره شكلا، وأن يتم التعرف على النسق الفني. إن قابلية إدراك الشكل سمة مميزة لخصوصية الفن ومحددة له، وفعل الإدراك هذا يصبح في الفن غاية في ذاته، وقد أدى التعرف على الأداة الإجرائية التقنية باعتبارها مبدأ لنظرية تخلت عمدا عن المعرفة التاريخية، إلى جعل نقد الفن منهجا عقلانيا وإلى إتاحة الفرصة لميلاد أبحاث علمية ذات قيمة دائمة.

بيد أن المدرسة الشكلانية استطاعت أن تحظى أيضا باستحقاق آخر يتعين علينا ألا ننساه، فقد وجدت هذه المدرسة نفسها، أثناء تطويرها لمنهجها، وجها لوجه مع تاريخية الأدب التي سبق لها أن رفضتها، والتي أرغمتها على إعادة التفكير في مبادئ الدياكرونية. إن مقولة ما يجعل من الأدب أدبا هو "أدبيته" لا تتحدد فقط سانكرونيا بواسطة التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، ولكنها تتحدد دياكرونيا أيضا اعتمادا على التعارض الشكلي المتجدد على الدوام بين الآثار الجديدة وتلك التي تسبقها في "السلسلة الأدبية"، وبينها أيضا وبين القوانين المقررة سلفا للأجناس التي تنتمي إليها تلك الآثار. وإذا كان "إدراك الأثر الفني يتم من خلال معارضته لخلفية آثار أخرى، وكذا من خلال توافقه معها" كما قال "فكتور شكلوفسكي"[55]، فإن تأويله يستدعي أيضا أخذ أشكال أخرى سابقة له بعين الاعتبار. بهذه الطريقة بدأت الشكلانية مسيرة عودتها إلى التاريخ. وتكمن جدة خطاطة التاريخ الشكلاني في تعارضه مع تاريخ

الأدب الذي يرتكز على المعايير التقليدية في تخليها عن الأساس الذي يقوم عليه تنظيم الأحداث في مسار خطي متصل، ووضعها مقابل التصور الكلاسيكي للتقليد مبدأ ديناميا للتطور الأدبي. إن فكرة التطور العضوي الممتد قد فقدت مكانتها المرموقة في تاريخ الفن والأسلوب، ووفق هذا الفهم، فإن تحليل التطور الأدبي يكشف داخل تاريخ الأدب إبداعا ذاتيا جدليا للأشكال الجديدة[56]، فهو يحدد مجرى التقليد الذي ندعي بأنه هادئ وممتد بوصفه مسارا مليئا بالتحولات المفاجئة والثورات التي تعلنها مدارس جديدة، والصراعات بين الأجناس المتنافسة. إن "التفكير الموضوعي" الذي يُفترض فيه أنه يصف حقبا معينة باعتبارها منسجمة فيما بينها تفكير مرفوض بحكم أنه نابع من التأمل الميتافيزيقي. وحسب فيكتور شكلوفسكي ويوري تينيانوف تتعايش في كل حقبة عدة مدارس أدبية "حيث تتربع إحدى هذه المدارس التي أسست على قواعد معينة على قمة الأدب"، وكل شكل أدبي ينتمي لهذا المستوى يتحول إلى آليات مبتذلة، ويؤدي ذلك على المستوى السفلي إلى إحداث أشكال جديدة "تحل محل الأشكال القديمة"، وتتطور هذه الأشكال على نطاق واسع لكي تصبح مهمشة بدورها من قبل آثار أخرى[57].

مع هذه الخطاطة التي تعيد قلب مبدأ التطور الأدبي بشكل مخالف للمعتاد لمناهضة المعنى الغائي والعضوي الذي كان لهذا المبدإ في مفهومه التقليدي، كانت المدرسة الشكلانية قد اقتربت كثيرا من تجديد الفهم التاريخي للأدب المتعلق بميلاد الأجناس وترسيخها ثم انحطاطها. فقد علمتنا أن ننظر إلى الأثر الفني في بعده التاريخي نظرة جديدة، وأن نحدد موقعه ضمن التحول الدائم لأنظمة الأشكال والأجناس الأدبية. وبصنيعها هذا، مهدت لاكتشاف هذه الحقيقة التي ستعمل اللسانيات

ذاتها على ترديدها لحسابها: إن السانكرونية الخالصة مجرد وهم ما دام "كل نظام يتجلى بالضرورة بوصفه تطورا، والتطور بدوره يبرز بالضرورة خصائص نظام ما"[58]، بيد أن فهم أثر فني ضمن تاريخه أي من داخل تاريخ أدبي محدد بوصفه "تواليا للأنساق"[59] لا يعني أيضا أننا ندركه داخل التاريخ، حسب الأفق التاريخي لنشأته، من حيث وظيفته الاجتماعية، وكذا من حيث الفعل الذي مارسه على التاريخ. إن تاريخية الأدب لا تقتصر على توالي أنساق الأشكال والمذاهب الجمالية، إذ أن تطور الأدب، على غرار تطور اللغة، لا يتحدد من داخله فقط اعتمادا على العلاقة النوعية التي تضمنها الدياكرونية والسانكرونية، ولكن أيضا اعتمادا على علاقته بالمسار العام للتاريخ[60].

وإذا قمنا الآن بالتركيز على التعارض بين النظرية الشكلانية والنظرية الماركسية للأدب، فإننا نستنتج خلاصة لم تتمكن أي منهما من استخلاصها: فإذا تمكنا من تأويل التطور الأدبي بوصفه تواليا مستمرا للأنساق من جهة، ومن تأويل التاريخ العام، تاريخ الممارسة العملية الإنسانية بوصفه أوضاعا متتالية من الحلقات المتسلسلة داخل المجتمع من جهة أخرى، ألا يصبح من الممكن أيضا قيام صلة بين "السلسلة الأدبية" و"السلسلة غير الأدبية" تؤطر العلاقات بين التاريخ والأدب دون أن تجرد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية وتحصره في إطار وظيفة انعكاسية خالصة وبسيطة؟

نحو تأليف منهجي بين الأدب والتاريخ

يبدو لي أن طرح هذا السؤال معناه اقتراح مهمة جديدة على البحث الأدبي، وذلك بدعوته إلى أن يتناول من جديد مسألة تاريخ الأدب التي تركها التعارض بين الشكلانية والماركسية معلقة. وحتى أتمكن من ردم الهوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية، بين الأدب والتاريخ، سأحاول الانطلاق من جديد من هذا الحد الذي وقفت عنده كلتا المدرستين. إن مناهجهما تتناول الحدث الأدبي داخل الحلقة المغلقة لجمالية الإنتاج والتصوير، وبذلك يجردان الأدب من بعد ملازم مع ذلك وبالضرورة لطبيعته كظاهرة جمالية، وكذا لوظيفته الاجتماعية: بعد الوقع المنتَج (Wirkung) من قبل أثر ما والمعنى الذي يسند له من قبل جمهور بعينه، أي بعد "تلقيه"، فالقارئ والمستمع والمتفرج أو بكلمة واحدة: الجمهور باعتباره عنصرا حاسما لا يلعب في هذه النظرية أو تلك إلا دورا جد محدود. إن علم الجمال الماركسي المحافظ، رغم عدم تجاهله للقارئ تجاهلا تاما، إلا أن أسلوبه في التعامل معه لا يختلف عن أسلوبه في التعامل مع المؤلف، فهو ينقب في وضعيته الاجتماعية، أو يبحث له عن موقع داخل النظام الطبقي للمجتمع الذي تُصوره الآثار. أما المدرسة الشكلانية فإنها لا تحتاج إلى القارئ إلا بوصفه ذاتا للإدراك مطالبة، حسب تعليمات النص، بإدراك

الشكل أو اسكتشاف النسق الفني. إنها تسند للقارئ التفكير النظري لـ "الفيلولوجي" الذي تُؤَهِّله معرفته بأنساق الفن لكي يصبح قادرا على التأمل فيها، كما أن المدرسة الماركسية تتحقق فقط من الخبرة التلقائية للقارئ المنشغل بدراسة المادية التاريخية دراسة علمية تطمح إلى اسكتشاف علاقات بين البنية الفوقية والبنية التحتية داخل الأثر. والحال انه "لم يسبق لأي نص -حسب تعبير وولتر بولست Walther Bulst- أن كُتب لكي تتم قراءته وتأويله تأويلا فيلولوجيا بواسطة فيلولوجيين" بل أضيف إلى ذلك، بواسطة مؤرخين، واعتمادا على رؤية المؤرخ[61]. هذان المنهجان لا يكترثان بالقارئ، وبدروه الخاص الذي يتعين على المعرفة الجمالية وكذا التاريخية أخذه بعين الاعتبار: فالقارئ، في المقام الأول، هو المستهدف من قبل الأثر الأدبي، لأن الناقد الذي يحاكم مؤلفا حديث الصدور، والكاتب الذي يتصور أنه ينتج أثره وفق نموذج سابق إيجابا أو سلبا ومؤرخ الأدب الذي يعيد تحديد موقع أثر ما داخل الزمن والتقاليد التي نبع منها ويؤوله تأويلا تاريخيا، كل هؤلاء يعدون، أولا وقبل كل شيء، قراء قبل أن يقيموا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة. ضمن هذا الثلاثي المكون من: المؤلف والمؤلف والجمهور، فإن هذا الأخير لا يعد مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الاستجابة المحددة سلفا، لأنه ينمي بدوره طاقة تساهم في صنع التاريخ. إن حياة الأثر الأدبي عبر التاريخ لا يمكن أن تُدرك بدون المشاركة الفعالة لأولئك الذين وجه إليهم، لأن تدخل هؤلاء هو الذي يدرج الأثر الأدبي ضمن الاستمرارية الحيوية للخبرة الأدبية، حيث يتغير الأفق باستمرار، وينكشف، على الدوام، الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المعهود إلى

الإنتاج الجديد الذي يتجاوزه. إن الطابع التاريخي والتواصلي للأدب ينطوي على علاقة تبادل وتطور بين الأثر التقليدي، والجمهور، والأثر الجديد، علاقة يمكننا أن ندركها اعتمادا على مقولات من قبيل: رسالة ومرسَل إليه، سؤال وجواب، مشكلة وحلّ. هذه الحلقة المغلقة لجمالية الإنتاج والتصوير التي انحصرت فيها، لحد الآن، منهجية البحث الأدبي، بالأساس، مطالبة إذن بأن تنفتح على جمالية التلقي والوقع المنتَج إذا أردنا أن ندرك بشكل أفضل الكيفية التي ينتظم بها تسلسل الآثار في تاريخ أدبي متماسك.

إن هذا المنظور الخاص بجمالية التلقي لا يُمَكِّن فقط من رفع التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، ومن الانتقال من التجربة المشكلة للمعايير الأدبية إلى إنتاج آثار جديدة. فإذا نظرنا بهذه الطريقة لتاريخ الأدب من زاوية هذه الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين الأثر والجمهور، فإننا نتجاوز أيضا ثنائية المنظور الجمالي والمنظور التاريخي، ونعيد تأسيس الصلة، التي انقطعت على يد النزعة التاريخية، بين آثار الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. وفي الواقع، إن العلاقة بين الأثر والقارئ تنتج مظهرين اثنين: مظهرا جماليا ومظهرا تاريخيا: ذلك أن استقبال الأثر الأدبي من قبل قرائه الأوائل يتضمن مسبقا حكم قيمة جمالي يحمله هؤلاء القراء من خلال ارتكازهم على مرجعية تتمثل في خبرتهم بآثار أخرى مقروءة سابقا[62]، هذا الإدراك الأولي للأثر يمكنه أن يتطور بعد ذلك، وأن يغتني من جيل لآخر في اتجاه تكوين "سلسلة من التلقيات" عبر التاريخ تبت في القيمة التاريخية للأثر، وتُبرز مكانته داخل التراتبية الجمالية. وهذا التأريخ للتلقيات المتتابعة، الذي لا يمكن لمؤرخ الأدب أن يتحاشاه إلا إذا كف عن مساءلة الفرضيات التي تؤسس

فهمه للآثار والحكم الذي يصدره في حقها، يُمَكِّنُناَ من إعادة تملك الآثار القديمة وإعادة تأسيس استمرارية غير متقطعة بين فن الأمس وفن اليوم، بين القيم التي كرستها التقاليد وخبرتنا الراهنة بالأدب. إن تاريخ الأدب المؤسس على جمالية التلقي سيفرض وجوده في حدود قدرته على الارتكاز على الخبرة الجمالية قصد المساهمة الفعالة في التجميع المتواصل لوقائع الماضي. لتحقيق ذلك لا بد من مراعاة شرطان أساسيان: الشرط الأول يراهن على مناهضة النزعة الموضوعية للمدرسة الوضعية من خلال البحث الواعي عن قوانين فنية جديدة، والشرط الثاني يترتب عن الشرط الأول، ويطمح إلى إعادة النظر في النقد إن لم نقل تفكيك القوانين الأدبية الموروثة عن الماضي، كرد فعل على الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التراث. إن جمالية التلقي ستحدد بوضوح المعيار الذي سيتحكم في معالجة القوانين الجديدة، وكذا المشروع المفتوح على الدوام لتاريخ أدبي جديد. إن انتقالنا من تلقي الأثر المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب، سيتيح لنا التوصل إلى إدراك الكيفية التي يُحَدَّدُ بها التسلسل التاريخي للآثار والعمل على إبرازها، وهذا يوضح التناسق الداخلي لأدب الماضي الذي يستهوينا لأنه كامن في صلب تجربتنا الأدبية الراهنة[63]. انطلاقا من هذه المقدمات يتعين علينا الآن - في الأطروحات السبع الموالية (من الفصل 6 إلى الفصل 12)- الإجابة عن سؤال متعلق بمعرفة الكيفية التي يمكن من خلالها إعادة كتابة تاريخ الأدب اليوم، والأسس المنهجية التي سيتم الاعتماد عليها.

سبل تجديد تاريخ الأدب

لتجديد تاريخ الأدب، من الضروري إقصاء الأفكار المسبقة للنزعة الموضوعية التاريخية وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليديتين على جمالية الوقع المُنتَج والتلقي. فتاريخية الأدب لا تكمن في علاقات متماسكة قائمة بين جملة من "الأحداث الأدبية"المستخلصة من معطيات تجريبية، ولكنها ترتكز على خبرة القراء المسبقة بالآثار الأدبية. هذه العلاقة الحوارية[64] تعد المعطى الأول بالنسبة لتاريخ الأدب أيضا، لأن مؤرخ الأدب مطالب دائما بأن يصبح، بدوره، قارئا قبل أن يتمكن من فهم أثر ما وتحديد موقعه: أي أنه مطالب بتأسيس حكمه الخاص بناء على وعيه بوضعيته في السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين.

إن التعريف الذي اقترحه «كولنكوود» R.G.Collingwood للتاريخ، أثناء انتقاده للإيديولوجية الموضوعية المهيمنة حاليا: "ليس التاريخ شيئا آخر سوى إعادة تنشيط لفكر الماضي في ذهن المؤرخ ومن خلاله"[65] ينطبق على تاريخ الأدب بامتياز. لأن التصور الوضعي للتاريخ، باعتباره وصفا "موضوعيا" لسلسلة من الوقائع المكتملة، يتجاهل خصوصية التاريخ، وكذا الخاصية الجمالية للأدب. فالأثر الأدبي ليس موضوعا موجودا في ذاته ويتجلى بنفس المظهر في كل زمان لكل ملاحظ[66]، أي ليس تحفة تكشف للملاحظ السلبي عن جوهرها الخالد، بل إنه وضع بالأحرى كتوليفة موسيقية لكي يوقظ في كل قارئ صدى جديدا ينتزع النص من مادة المفردات ويُحقق وجوده، أي أنه أُنشئ باعتباره "كلاما مطالبا بخلق محاور قادر على الاستماع إليه أثناء الحديث معه"[67]. هذه الخاصية الحوارية للأثر الأدبي توضح أيضا

كيف أن المعرفة الفيلولوجية لا يمكنها أن تتشكل إلا من خلال احتكاك دائم بالنص، كما أنها مطالبة بألا تظل سجينة معرفة بسيطة بالأحداث الخامة[68]. ولا يمكن لهذه الخاصية أن تصبح قابلة للإدراك إلا من خلال علاقة دائمة بتأويل النص الذي لا يضع نصب عينيه معرفة موضوعه فقط، وإنما يساهم أيضا في دراسة هذه المعرفة التي تتشكل أثناء عملية التأويل ويصفها، وهذا مؤشر على انبثاق وعي جديد بالأثر الأدبي.

إن تاريخ الأدب عبارة عن سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم عبر تحقيق النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب الذي يضطر بدوره إلى أن ينتج. فمجموع "الوقائع" المتكاثرة بشكل غير محدود وفق الطريقة التي تجمعها بها تواريخ الأدب التقليدية، لا تعدو أن تكون مجرد فُضلة عن هذه السيرورة، إنها مجرد ماض تم تجميع وقائعه وتنظيمها الواحدة تلو الأخرى، فهي إذن تاريخ مزيف وليست تاريخا أصيلا. إن النظر إلى سلسلة مكونة من "وقائع أدبية" من هذا القبيل، بوصفها تمثل في ذاتها جزءا من أجزاء تاريخ الأدب، معناه التباس الخاصية الحدثية لأثر أدبي ما بالخاصية الحدثية لواقعة تاريخية موضوعية. فمؤلَّف Perceval لكريتيان دو ترويس Chrétien de Troyes بوصفه حدثا أدبيا لا يعد حدثا تاريخيا بالدلالة نفسها التي تحملها الحرب الصليبية الثالثة الذي يعتبر هذا الأثر إلى حد ما معاصرا لها. إنه ليس "حدثا" بإمكاننا تفسيره تفسيرا سببيا باعتباره حصيلة وضعية معطاة، وحصيلة مجموع مقدماته المنطقية، وكذا بوصفه صادرا عن فعل تاريخي بإمكاننا إعادة تشكيل مقصده ونتائجه الضرورية والمحتملة. فالامتداد التاريخي الذي ظهر فيه الأثر الأدبي ليس سلسلة وقائع موضوعية يمكننا أن ننظر إليها في ذاتها لأنها موجودة بمعزل عن

إدراك كل ملاحظ. إن مؤلَّف - Perceval - لن يصبح حدثا أدبيا إلا بالنسبة لقارئه الذي يقرأ هذا الأثر الأخير لكريتيان مستحضرا في ذهنه الآثار السابقة، ويدرك خصوصيته من خلال مقارنته مع تلك الآثار ومع الآثار الأخرى التي عرفها سابقا، ويستخلص من ثمة المعيار الجديد الذي سيستعمله لتقويم آثار أخرى مستقبلا. فالحدث الأدبي خلافا للحدث السياسي لا يتضمن نتائج حتمية تفصح عن وجود مستقل في المستقبل، وتلزم الأجيال اللاحقة بالخضوع لها، إذ لا يمكنه أن يستمر في ممارسة فعل ما إلا في حدود "استقباله" المتجدد على الدوام من قبل القراء اللاحقين، وفي حدود وجود قراء يرغبون في تملكه من جديد أو كتاب يسعون إلى محاكاته أو تجاوزه أو دحضه. إن الأدب بوصفه سيرورة حدثية متماسكة لا يتشكل إلا في اللحظة التي يصبح فيها موضوعا للتجربة الأدبية للقراء والنقاد والكتاب المعاصرين واللاحقين كل حسب أفق توقعه. لن يتسنى لنا إذن فهم تاريخ الأدب ووصفه في خصوصيته إلا إذا أصبح من الممكن أيضا الوصول بأفق التوقع هذا إلى مستوى الموضوعية.

أفق التوقع

يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة النفسية التي تهدده، إذا عمد إلى إعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأول قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه، بمعنى إعادة تشكيل النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد.
- والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي.

هذه الأطروحة موجهة ضد النزعة التشكيكية الشائعة لأولئك الدارسين الذين يشككون في مدى قدرة تحليل التأثيرات التي ينتجها الأثر الفني على خوض غمار مجاله الدلالي، ويدَّعون أن هذا التحليل لن يفضي، في أحسن الحالات، إلا إلى علم اجتماع مبتذل للذوق. ويأتي في مقدمة هؤلاء المشككين رونيه ويليك René Wellek في هجومه على نظرية الأدب عند ريتشاردز I.A. Richards، فقد استدل على أننا لن نتمكن من الدراسة التجريبية سواء لحالة الوعي الفردي، لأنها شيء

خاص بالفرد في ارتباطه باللحظة، أو لتلك الحالة التي يخلقها الأثر الفني -حسب موكاروفسكي - Mukarovsky داخل الوعي الجمعي (69). وقد ارتأى جاكبسون R. Jakobson استبدال "حالة الوعي الجمعي" هذه بـ "أيديولوجية جمعية" اعتمادا على نسق من المعايير، ويتعلق الأمر باللسان الماثل في كل الآثار الأدبية والذي يحققه المتلقي ككلام بشكل يظل على الدوام ناقصا ولا يصل إلى مستوى الكمال أبدا.[70] هذه النظرية تقوم طبعا بالحد من تحكم العامل الذاتي للوقع، ولكنها لا تجيب عن السؤال المتعلق بمعرفة نوعية المعطيات التي قد تمكن من إدراك الوقع الذي يحدثه أثر محدد، وتتيح إدراجه ضمن نسق من المعايير. ومع ذلك توجد وسائل تجريبية لم نفكر فيها لحد الآن، وهي عبارة عن معطيات أدبية يمكننا أن نستخلص من خلالها الحالات الخاصة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقدامه على استقبال كل أثر أدبي على حده. وتعد هذه الحالات سابقة حتى عن ردود الفعل النفسية للقارئ المفرد وعن إدراكه الذاتي للأثر. إن التجربة الأدبية الجديدة التي يزودنا بها أثر لم يكن معروفا من قبل تتضمن، مثلها في ذلك مثل أية تجربة معاصرة، "معرفة مسبقة Vorwissen تنتمي إلى التجربة ذاتها بدونها لا يمكن للجدة التي نتعرف عليها في هذا الأثر أن تصبح موضوعا للتجربة، هذه المعرفة تجعل التجربة الأدبية الجديدة قابلة، بشكل من الأشكال، للقراءة ضمن سياق التجربة المكتسبة مسبقا"[71].

إن الأثر الأدبي لا يقدم نفسه، حتى في اللحظة التي ظهر فيها، باعتباره جديدا جدة مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار، فانطلاقا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات- الظاهرة والخفية- ومن الإحالات الضمنية، والخصوصيات التي أصبحت مألوفة، يكون

جمهوره مستعدا لنمط معين من التلقي. فهو يثير أمورا سبق أن قرئت، ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، ويخلق منذ بدايته نوعا من التوقع ل"ما سيأتي" في "وسط" الحكاية و"نهايتها" (أرسطو)، هذا التوقع يمكن أن يُحتفَظ به مع تقدم القراءة، أو أن يُكيَّف أو يُعاد توجيهه، أو يُقطَع بالسخرية، حسب قواعد اللعبة التي كرستها الشعرية الظاهرة أو الخفية للأجناس والأساليب. في هذا المستوى الأول من الخبرة الجمالية لا يتم أبدا حصر الصيرورة النفسية الملازمة لاستقبال نص ما في توالي انطباعات ذاتية بسيطة، ما يحدث بالأحرى هو نوع من التنفيذ لتعليمات في سياق إدراك موجه، إنها عملية مطابقة لمقاصد، وحصيلة إشارات بوسعنا استكشافها، بل وصفها أيضا بتعابير اللسانيات النصية. وإذا قمنا مع شتيمبل W.D.Stempel بتحديد أفق التوقع الذي سيندرج فيه أثر أدبي جديد بوصفه "تشاكلا استبداليا" يتغير كلما تطور الخطاب في اتجاه "أفق توقع تركيبي ملازم للنص"، فإن سيرورة التلقي يمكنها أن تتحدد بوصفها توسيعا لنسق سيميولوجي يتحقق بين قطبي: توسع النسق وإعادة تصحيحه[72]. إن علاقة النص غير الخاضع للإبدال Paradigme السائد بسلسلة النصوص السابقة المشكلة للجنس الأدبي تتأسس، بدورها، من خلال إتباعها لسيرورة قائمة على الخلق والتغيير الدائمين لأفق توقع ما. فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه. هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات، أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يتم الاقتصار فقط على إعادة إنتاجها. فالتعديل الطفيف والتصحيح يندرجان ضمن الحقل الذي تتطور فيه بنية جنس ما، أما التغيير وإعادة الإنتاج، فإنهما يرسمان حدود امتداد هذا الحقل.

وحين يصل تلقي نص ما إلى مستوى التأويل، فإنه يفترض دائما سياق التجربة السابقة التي تندرج ضمن الإدراك الجمالي. إن مسألة السمة الذاتية التي تميز التأويل والذوق لدى القارئ الواحد أو لدى مختلف أنماط القراء، لا يمكنها أن تطرح بطريقة ملائمة إلا إذا قمنا، أولا وقبل كل شيء، بإعادة تشكيل أفق التجربة الجمالية التذاوتية السابقة التي تؤسس كل فهم شخصي لنص معين وكذا الوقع الذي ينتجه.

إن إمكان الصياغة الموضوعية لهذه الأنساق المرجعية المرتبطة بلحظة معينة من تاريخ الأدب، يتيحها بطريقة مثلى صنف محدد من الآثار الأدبية يحرص على أن يثير في قرائه أفق توقع ناتج عن أعراف ذات صلة بالجنس الأدبي، أو الشكل، أو الأسلوب، ليعمد بعد ذلك إلى قطع صلته بهذا التوقع بشكل تدريجي، وهذا لن يقتصر فقط على خدمة مشروع نقدي، ولكنه سيصبح أيضا مصدرا لتأثيرات شاعرية جديدة. وهكذا فإن رواية دون كيشوط Don Quichotte تثير لدى قرائها كل التوقعات المرتبطة بالتحديد بروايات الفروسية القديمة التي كان الجمهور مولعا بها ولعا كبيرا، هذه التوقعات ستصبح، بعد ذلك، محط سخرية لاذعة من قبل مغامرات آخر الفرسان[73]. أما "ديدرو" Diderot فإنه، في مستهل روايته جاك القدري Jacques le Fataliste، يعمد بدوره إلى استثمار الأسئلة الوهمية التي يوجهها القارئ للسارد، قصد إثارة أفق التوقع المرتبط بالبناء الروائي لـ « الرحلة »، التي كانت جنسا مشهورا آنذاك، كما يعمد أيضا إلى إثارة الأعراف (الأرسطية إلى حد ما) للحكاية الخرافية وضمنها العناية الإلهية المفترض أنها تهيمن عليها لكي يضع بعد ذلك في مواجهة رواية الرحلة والرواية العاطفية الموعود بهما، ولأسباب تتعلق بالإثارة، «حقيقة تاريخية» غريبة تماما

عن هذا الجنس: حيث الواقع الغريب والتهذيب الأخلاقي للحكايات المقحمة في الرواية واللذان لا يكفان، باسم حقيقة الواقع، عن تفنيد الأوهام التي ظلت ملازمة للخيال الشعري[74]. وفي أوهام Chimères يستعرض نرفال Nerval مجموعة من الأفكار ويقوم بتنسيقها ومزجها بجوهر رومانسي خالص وبطابع غيبي، مما يؤدي إلى خلق أفق توقع مرتبط بتحويل العالم تحويلا أسطوريا يعبر من خلاله نرفال عن تبرمه من الشعر الرومانسي، وقد ترتب عن ذلك فشل تجربة أسطورة شخصية للأنا الغنائية، وتم خرق قانون التحقيق المُقْنِع، واكتسب الغموض، الذي أصبح وسيلة للتعبير، بدوره، وظيفة شعرية، وتفككت شبكة التجانسات والتطابقات المألوفة أو القابلة للفهم، والتي كانت مشكلة للعالم الأسطوري، فارتمى القارئ نتيجة لذلك في أحضان المجهول.[75]

بيد أن إمكان إعادة تشكيل أفق التوقع بطريقة موضوعية، مسألة متاحة أيضا لآثار أدبية أخرى لا تتمتع بأصالة تاريخية واضحة المعالم، لأنه بالإمكان إعادة تشكيل موقف القارئ إزاء أثر أدبي ما، بالطريقة التي يتوقعها مؤلف ما من جمهوره، في غياب كل إشارة واضحة، انطلاقا من ثلاثة عناصر يفترضها كل أثر:

- المعايير المعهودة أو " الشعرية " المميزة للجنس الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

- العلاقات الضمنية التي تصله بآثار معروفة تندرج في سياقه التاريخي.

- التعارض بين الخيال والحقيقة، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة.

هذا التعارض يمَكن القارئ العالِم من استخلاص بعض المفارقات أثناء ممارسته لفعل القراءة. ويتيح هذا العنصر الثالث للقارئ إمكان إدراك أثر أدبي جديد ضمن أفق توقعه الأدبي الضيق، مثلما يتيح له إمكان إدراكه ضمن الأفق الأوسع لتجربته في الحياة. وسأعود في الأطروحة الأخيرة[12] المخصصة للعلاقة بين الأدب والحياة العملية إلى إثارة هذا الأفق المزدوج: الأدبي والاجتماعي، وكذا إلى إمكان إضفاء طابع موضوعي عليه بالعودة إلى تأويلية السؤال والجواب.

العدول الجمالي

إن القدرة على إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما وفق ما تقدم، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه. وإذا أطلقنا مفهوم "العدول (الانزياح) الجمالي" Ecart esthétique على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق"، سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة، أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي، فإن هذا العدول الجمالي، الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر)، يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي.

إن الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع جمهوره الأول، وقد يتجاوزه أو يخيبه أو يعارضه، هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع هذا الجمهور تزودنا بمعيار للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والأثر الأدبي، بين المعايير المألوفة التي زودتنا بها الخبرة الجمالية السابقة و"تغيير الأفق"(76) Horizontwandel الناتج عن

استقبال الأثر الأدبي الجديد، تحدد لجمالية التلقي الخاصية الجمالية الخالصة لأثر أدبي ما. وحين تتقلص هذه المسافة ويصبح الوعي المتلقي غير ملزم بتغيير وجهته من جديد نحو أفق تجربة لم تتحدد معالمها بعد، فإن الأثر الأدبي يقترب من مجال فن "الوصفات الجاهزة" أي من مجال التسلية البسيطة. وأثر من هذا القبيل يتميز بوضوح، حسب جمالية التلقي، بعدم قدرته على إحداث أي تغيير في الأفق، واكتفائه بإعادة إنتاج الأفق الذي تستمرئه توجهات الذوق السائد ببراعة، فهو يلبي الرغبة في رؤية الجميل وقد أعيد إنتاجه في أشكال مألوفة، ويزكي بأعرافه الحساسية، ويكرس ما يريده الجمهور، ويقدم له "المثير" في شكل تجارب غريبة عن الحياة اليومية معدة بصيغة مقبولة، أو يعمد أيضا إلى إثارة قضايا أخلاقية لا لشيء إلا لكي "يعالجها" معالجة تتجه نحو الحث على أخذ العبرة على غرار أسئلة عديدة لا تخرج أجوبتها عن نطاق الحلول المعروفة مسبقا (77). أما إذا تم، عكس ما تقدم، قياس الخاصية الفنية الخالصة لأثر أدبي ما بفضل العدول الجمالي الذي يفصله، أثناء ظهوره، عن توقع جمهوره الأول، فسينتج عن ذلك أن هذا العدول، الذي يتضمن منظورا جديدا والذي اعتبر في ذهن الناس مصدرا للمتعة أو المفاجأة والحيرة، يمكنه أن يتلاشى لدى القراء اللاحقين حينما تتغير خاصية النفي Négativité الجوهري للأثر الأدبي بشكل واضح، وتصبح معطى مألوفا يتوقعه الجمهور، وتنخرط بدورها في أفق الخبرة الجمالية للجمهور اللاحق. ضمن هذا التغيير الثاني للأفق تنبع بالتحديد الخاصية الكلاسيكية لما نسميه "الروائع الأدبية"[78]، فجمالها الشكلي الذي أصبح شائعا وبديهيا، و"دلالتها الخالدة" التي يبدو أنها لم تعد تطرح مشاكل، يقربانها، بشكل خطير، ومن منظور جمالية التلقي،

من فن "الوصفات الجاهزة" المعروف بسهولته في الاستيعاب والإقناع، بشكل يجب معه بذل مجهود خاص لقراءتها عكس عاداتنا حتى يتسنى لنا إعادة استيعاب خصائصها الفنية الخالصة (انظر الفصل9).

إننا لا نستنفد العلاقة بين الأدب والجمهور بقولنا إن لكل أثر أدبي جمهوره الخاص الذي يمكنه أن يتحدد بواسطة التاريخ وعلم الاجتماع، وأن كل كاتب خاضع للوسط الذي يعيش فيه، ولتصورات جمهوره وإيديولوجيته، وأن شرط النجاح الأدبي رهين بمدى "تعبير الأثر الأدبي عما تتوقعه الفئة المستهدفة منه، ومدى قدرته على وضع هذه الفئة في مواجهة مع نفسها"(79). هذه النزعة الموضوعية الاختزالية التي تربط النجاح الأدبي بالتطابق بين مشروع الأثر الأدبي وتوقع فئة اجتماعية، تعتبر، على الدوام، مصدر إحراج لعلم اجتماع الأدب حين تضطر إلى تعليل السبب في التأخر المؤقت أو الدائم لتأثير الآثار الأدبية. ولهذا السبب، نجد إسكاربيت يسلم بوجود "مرجعية مشتركة في المكان والزمان" لتفسير "وهم عالمية كاتب ما وخلوده"، وهو ما قاده إلى معالجة موضوع موليير معالجة غريبة حين قال: "إن موليير لا زال شابا بالنسبة لنا نحن فرنسيو القرن العشرين، لأن عالمه لا يزال حيا، ونحن لا زلنا نشترك معه في خلفية ثقافية تشكلها البديهيات واللغة (...) لكن الدائرة تضيق، وسيشيخ موليير ثم يموت حين يختفي القاسم المشترك الذي لا يزال يربط نمط حضارتنا بحضارة فرنسا في زمنه"(80). وكأن موليير لم يقم بأي شيء آخر سوى "بعكس أخلاق عصره"، ولم يحافظ على نجاحه طيلة هذه المدة الماضية إلا بسبب هذا المشروع الذي يعزى إليه بهذا الشكل! وفي حالات توقف التوافق بين الأثر والفئة الاجتماعية، أو عدم وجوده على الإطلاق، حين يتعلق الأمر مثلا بتأويل تلقي أثر أدبي

ما في بيئة لغوية غريبة عن البيئة التي أنتج فيها، فإن إسكاربيت يخرج من هذا المأزق من خلال حشره مقولة "الأسطورة" بين الطرفين، "فهناك أساطير (...) مختلقة من قبل أجيال لاحقة أصبحت غريبة عن الحقائق الذي حلت محلها"[81]. وكأن كل تلقٍّ صادر بعد جمهور الأثر الأول المحدد اجتماعيا، لا يعدو أن يكون سوى "صدى مُشَوَّهًا"، وحصيلة "أساطير ذاتية"، ولا يُدرِج بدوره في الأثر الأدبي الذي تم استقباله فكرة موضوعية مرتبطة بشكله ومعناه الحرفي، تتيح إمكان كل فهم لاحق وكل "تحقيق" جديد للمعنى، وترسم حدودهما في الآن نفسه! وهكذا فإن علم اجتماع الأدب حين يؤسس هذه العلاقة ذات المنحى الأحادي بين المؤلف والأثر الأدبي والجمهور، فإنه لا ينظر إلى موضوعه نظرة جدلية بما فيه الكفاية. إن المسار الحتمي للآثار الأدبية يأخذ اتجاهين اثنين: فهناك آثار لا تجد جمهورها فور ظهورها، ولكنها تعمل على تشكيله تدريجيا من خلال خلخلتها التامة لأفق التوقع المألوف[82]. وحين يفرض أفق التوقع الجديد وجوده بعد ذلك، وينتشر انتشارا واسعا، فإن قوة المعيار الجمالي الذي تم تعديله بهذا الشكل يمكنها أن تتجلى من خلال إقدام الجمهور على التحقق من تقادم الآثار التي كانت إلى حين ذات حظوة كبيرة وتجريدها من هذا الامتياز. وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذه التغيرات التي يعرفها الأفق، حينئذ فقط يرقى تحليل الوقع الأدبي إلى مستوى تاريخ أدبي للقارئ[83]، وتحظى المؤشرات الإحصائية المتعلقة بالروائع الأدبية باهتمام المعرفة التاريخية.

يمكننا أن نمثل لذلك بـ "الحساسية" الأدبية لسنة 1857. فبتزامن مع رواية مدام بوفاري Madame Bouvary التي ستحظى لاحقا بشهرة عالمية، صدرت لإرنست فيدوE. Feydeau صديق فلوبير Flaubert

رواية فاني Fanny التي طواها النسيان اليوم. ورغم الدعوى التي رفعت ضد فلوبير بتهمة المس بالأخلاق العامة، فإن رواية مدام بوفاري قد تراجعت لصالح رواية فاني التي استأثرت باهتمام الجمهور، لدرجة أن رواية فيدو صدرت لها ثلاثة عشر طبعة في ظرف سنة واحدة، وهو نجاح لم يسبق لباريس أن شهدت مثيلا له منذ أتالا Atala لشاتوبريان Chateaubriand. وتقف الروايتان، بحكم الموضوع المعالج، في مواجهة توقع جمهور جديد عرف - حسب بودلير - بتمرده على كل رومانسية واحتقاره للمكانة السامية للعواطف ولسذاجتها[84]، فهما معا تعالجان موضوعا مبتذلا يتعلق بالخيانة الزوجية في الوسط القروي والبورجوازي. لقد تمكن المؤلفان من إعطاء مظهر مثير وجديد للعلاقة الثلاثية التي كانت متحجرة قبلهم بسبب العرف، بصرف النظر عن التفاصيل الخاصة بالمشاهد الجنسية المثيرة. فقد قدما هذا المحور المبتذل حول الغيرة بصورة جديدة من خلال قلبهما للأدوار التي كان يتوقعها الجمهور: فالعاشق الشاب في رواية فيدو لـ "للمرأة في سن الثلاثين" رغم إشباعه لرغباته، يغار من زوج عشيقته ويعاني من هذا الوضع المؤلم. أما فلوبير فإنه ينهي خيانات زوجة طبيب الضاحية التي يُؤَوِّلُهَا بودلير بوصفها صيغة بارعة للنزعة الدادية نهاية مفاجئة: فالوجه المضحك للزوج المغفل هو بالضبط الذي يمثل في الأخير ملامح السمو. وقد ارتفعت أصوات من داخل النقد الرسمي آنذاك، لإدانة كل من مدام بوفاري وفاني باعتبارهما روايتين من إنتاج المدرسة الواقعية الجديدة التي يؤاخذونها بتجاهل كل القيم العليا، وبهدمها للأسس الأخلاقية للنظام الاجتماعي الذي تقوم عليه الإمبراطورية الثانية[85]. وفي سنة 1857 لم يكن الجمهور، بعد موت بلزاك، يتوقع من الرواية

الشيء الكثير[86]: هذا المنظور الخاص بالتوقع آنذاك يمكنه أن يفسر التباين في النجاح الذي عرفه الكتابان، ولكن شريطة أن ننتبه أيضا إلى مسألة الوقع الذي تنتجه أشكالهما السردية. فالتجديد الشكلي الذي قام به فلوبير، ومبدأ "السرد اللاشخصي" عنده الذي هاجمه باربي دورفيلي بلغته المجازية حين قال: إذا تمكنا من صنع آلة من الفولاذ الانجليزي لكي تحكي، فإنها لن تشتغل بشكل مخالف للطريقة التي اشتغل بها السيد فلوبير. هذا المبدأ "الهادئ" سيصطدم بالضرورة بالجمهور نفسه الذي استهدفته فاني بمحتواها الممتع المعروض في شكل سهل وبنبرة مثيرة. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الجمهور قد وجد ضوابط الحياة الأنيقة، وكذا ضوابط الوسط الاجتماعي التي نظمت عاداته[87]، بوصفها مادة لرغباته غير المشبعة، مصورة بوضوح في شخصيات فيدو، إذ أمكنه أن يستمتع، بدون قيود، بأوج المشهد الذي تعمد فيه فاني إلى إغراء زوجها بطريقة شهوانية (دون أن يراودها شك في أن حبيبها يتفرج على المشهد من الشرفة): لأن هذا الجمهور كان غير معني بالغضب المشوب بالعفة والطهارة الناتج عن رد فعل الشاهد التعس. وبما أن مدام بوفاري – التي لم يتم فهمها في البداية إلا من قبل حلقة صغيرة من المهتمين، ثم اشتهرت تدريجيا بإحداثها لمنعطف في تاريخ الرواية – قد تمكنت، بعد ذلك، من تحقيق نجاحات عالمية، فإن جمهور قرائها، التي شكلت ذوقهم، قد نجح في ترسيخ التوقع الجديد، أي المعيار الجمالي الذي أصبحت معه إخفاقات فيدو غير محتملة أسلوبه المزخرف، تأثيراته المنسجمة مع ذوق العصر، الكليشهات الغنائية التي تفصح عنها اعترافاته المزيفة هذا المعيار حكم على فاني، التي كانت تندرج يوما ما ضمن الروائع الأدبية، بالغرق في غياهب النسيان.

السؤال والجواب

إن إعادة تشكيل أفق التوقع بالصورة التي كان عليها قديما أثناء إبداع الأثر الأدبي وتلقيه، تمكن أيضا من طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي، ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أمكن لقارئ ذلك العصر أن ينظر بها إليه ويفهمه. بتبنينا لهذا الإجراء فإننا نلغي ذلك التأثير اللاواعي تقريبا الذي تمارسه على الحكم الجمالي معايير تصور كلاسيكي أو حداثي للفن، ونتخلص من تلك الحلقة المفرغة التي تقود إلى العودة إلى "روح العصر". كما أننا نبرز، بوضوح، الاختلاف التأويلي بين الماضي والحاضر في فهم الأثر الأدبي، وندرك تاريخ تلقيه الذي يعيد تأسيس الصلة بين الأفقين، فنعيد بذلك مساءلة تلك البداهة الخاطئة المتمثلة في الاعتقاد الميتافيزقي المرتبط بفيلولوجيا، ظلت إلى حد ما أفلاطونية، تؤمن بوجود جوهر شعري خالد، معاصر على الداوم، تكشف عنه النصوص الأدبية، ومعنى موضوعي محدد بشكل نهائي يسهل على المؤول استيعابه في كل العصور.

إن العودة إلى "تاريخ التلقي"[(88)] مسألة ضرورية لفهم آداب قديمة. فحين يكون مؤلِّف أثر أدبي ما مجهولا، وحين يكون تصوره غير واضح المعالم، وحين لا يمكن لعلاقته بالأصول والنماذج أن تتوطد إلا

بشكل غير مباشر، فإن أفضل طريقة للإجابة عن السؤال «الفيلولوجي» المتعلق بمعرفة الكيفية التي يمكن للنص أن يفهم بها لكي «يتم تمثله بشكل جيد» أي «حسب زمن المؤلف و وِفْقَ مشروعه» هي إعادة تحديد موقعه ضمن سياق الآثار التي يَفترض المؤلف، بشكل صريح أو ضمني، أن الجمهور المعاصر له يعرفها. فمؤلف الأجزاء القديمة جدا من **حكاية الثعلب** (Roman de Renart) يقر مثلا، كما يشهد على ذلك تمهيده، بأن مستمعيه يعرفون مجموعة من الحكايات من قبيل: قصة حرب طروادة وTristan، ويعرفون أيضا أناشيد البطولة ومجموعة من الحكايات الشعبية المنظومة، هذه المعرفة المسبقة ستثير بالطبع فضولهم لاستكشاف "الحرب الضروس بين الشخصيتين الرفيعتي المقام: الثعلب Renart ويسنكران Ysengrin"(الذئب)، والتي ستؤدي إلى إقصاء كل ما قد قرؤوه من قبل. وبعد ذلك فإن الآثار والأجناس التي تمت إثارتها، بهذه الطريقة، في مجرى الحكاية تشكل في مجملها مادة للتلميحات الساخرة. ومن هذه الزاوية، ما من شك في أن هذا التغيير الذي عرفه أفق التوقع هو الذي يعلل النجاح الكبير لهذا الأثر الذي تجاوز صداه حدود فرنسا وعرف شهرة مبكرة، كما تصدى لأول مرة لجميع التقاليد الأدبية البطولية والبلاطية ليشق لنفسه طريقا معاكسا لها[89].

لقد تجاهل البحث الفيلولوجي لزمن طويل مقصد الهجو الذي صدر عنه **ثعلب** القرون الوسطى، وتجاهل من ثمة أيضا المعنى الساخر والتعليمي الذي يظهره التماثل بين الطبيعة الحيوانية والطبيعة الإنسانية، لأنه ظل، منذ جاكوب كريم، سجين التصور الرومانسي لشعر طبيعي خالص، وحكاية حيوانية ساذجة. ولكي نأخذ مثالا آخر للحكم الجمالي الذي يرتكز على معايير جد حديثة، نقول بأنه تمت مؤاخذة الباحثين

الفرنسيين الذين درسوا، منذ بديي Bédier، الآثار البطولية للقرون الوسطى، عن حق، على تمسكهم، دون أن يعلموا بذلك، بمعايير الفن الشعري عند بوالو Boileau، إذ حاكموا أدبا غير كلاسيكي بمعايير البساطة والتناغم بين الأجزاء والكل، ومشابهة الحقيقة... إلخ[90]. إن القرار النهائي المرتبط بالموضوعية التاريخية الملازمة للمنهج الفيلولوجي، لا يمنع، بشكل صريح أبدا، المؤول الذي يعتقد نفسه خارج اللعبة من أن يرتقي بأحكامه الجمالية المسبقة الخاصة به إلى مستوى معيار غير مصرح به، وأن يقوم بتحديث معنى النص بصورة لاواعية تماما. إن الاعتقاد بأن المؤول، الموجود خارج التاريخ، ليس له من خيار سوى الخوض في أعماق النص لكي تتجلى له، بشكل مباشر وكلي، لحقيقة الخالدة لمعنى أثر أدبي ما، الكامنة خلف "أخطاء" أسلافه وأخطاء التلقي التاريخي، معناه "إخفاء الوجود الضمني للوعي التاريخي ذاته في صلب تاريخ التلقي"، ومعناه أيضا تجاهل "الافتراضات المسبقة اللاإرادية، وغير الاعتباطية إطلاقا، التي يرتكز عليها الفهم الذي بحوزة المؤول عن النص"، والاقتصار فقط على الإيهام بموضوعية "رهينة، في الحقيقة، بمشروعية الأسئلة المطروحة"[91].

لقد قدم هانس جورج كادامير H.G.Gadamer في كتابه "الحقيقة والمنهج"، الذي تبنيت هنا نقده للموضوعية التاريخية، مبدأ "تاريخ التأثيرات" Wirkungsgeschichte الذي يبحث عن حقيقة التاريخ انطلاقا من فهم التاريخ ذاته[92] بوصفه تطبيقا لـ "منطق السؤال والجواب" Logik von Frage and autwork على الموروث التاريخي. فمن خلال تطويره لأطروحة كولنكوود التي يصبح بموجبها "فهم نص ما رهينا بفهم السؤال الذي أجاب عنه"[93]، وضح كادامير بأن

السؤال الذي أعيد تشكيله بهذه الطريقة لا يمكنه أبدا أن يأخذ مكانه مرة ثانية داخل أفقه الأصلي، لأن هذا الأفق متضمن دائما بشكل قبلي في أفقنا الحالي: "إن الفهم دائما هو عملية دمج لهذه الآفاق التي ندعي انفصال بعضها عن بعض"[94]. فالسؤال الذي أجاب عنه النص في البدء يجب أن يتشكل، إذ لا يمكنه أن يظل مستمرا هو ذاته، بل يمكنه فقط أن يتحول إلى السؤال "الذي يشكل بالنسبة لنا التراث"[95]. بهذه الطريقة تتم معالجة القضايا التي تحدد حسب رونيه ويليك R.Wellek الوضع الحرج للحكم الأدبي: هل الفيلولوجي مطالب بتقويم أثر ما من خلال منظور الماضي أم بحسب وجهة نظر الحاضر أم اعتمادا على "حكم الأجيال المتعاقبة"[96]؟ فالمعايير الفعالة لحقبة ماضية قد تصبح محدودة أكثر لدرجة أن استعمالنا لها من شأنه أن يُفَقِّر الآثار الأدبية التي طورت عبر مسار تاريخها طاقة غنية من الدلالات الممكنة، أما الحكم الجمالي المرتبط بالحاضر فإنه سيفضل الآثار التي تتوافق مع معايير الذوق الحديث، وسيكون مقصرا بذلك في حق الآثار الأخرى لا لشيء إلا لأن الوظيفة التي شغلتها في زمنها لم تعد ذات أهمية. في حين أن "تاريخ التأثيرات" ذاته، مهما بلغت درجة إفادته، مقدم حسب ويليك "بوصفه سلطة تتطابق أهدافها مع سلطة المعاصرين للمؤلف"[97]. لقد انتهى ويليك إلى القول بتعذر التخلص من حكمنا الخاص، وأنه يجب علينا فقط أن نضفي عليه أكبر قدر ممكن من الموضوعية، وذلك بأن نفعل ما يفعله جميع الباحثين العلميين أي "أن نقوم بعزل الموضوع"[98]. بيد أن هذه الخلاصة لا تقدم حلا للخروج من هذا المأزق، ولكنها تسقط بدورها في شَرَك النزعة الموضوعية. إن "حكم الأجيال المتعاقبة" على أثر أدبي ما يفوق "المجموع المحتمل لكل الأحكام الصادرة عن القراء

والمتفرجين والنقاد وحتى الأساتذة الجامعيين"[99]، وإنه حصيلة فيض، لا يتوقف عبر الزمن، لخزان من الدلالات الملازمة للأثر الأدبي منذ نشأته، هذا الخزان يتحقق عبر توالي المحطات التاريخية لتلقيه، ويتجلى للحكم الفاهم في حدود استكمال هذا الأخير "للاندماج بين الآفاق" الناتج عن التقائه بالتراث بطريقة خاضعة للمراقبة العلمية.

ومع ذلك فإن محاولتي الرامية إلى إمكانية تأسيس تاريخ أدبي مرتكز على جمالية التلقي، تكف عن أن تتقاطع مع مبدأ "تاريخ التأثيرات" الذي أقامه كادامير حين يدعي أنه قادر على تأسيس مفهوم الكلاسيكية على نموذج أصيل تقوم عليه كل وساطة تاريخية بين الماضي والحاضر. "إن القدرة على فهم الأثر الذي نسميه "كلاسيكيا" تقتضي، أولا وقبل كل شيء، طي المسافة التاريخية، لأن هذا الأثر ذاته يمارس على الدوام الوساطة التي بمقتضاها تطوى هذه المسافة"[100]: إن هذا التعريف الذي قدمه كادامير يهمل العلاقة بين السؤال والجواب التي يتشكل كل موروث تاريخي انطلاقا منها. فالأمر لا يتعلق بخصوص النص الكلاسيكي بالبحث عن السؤال الذي أجاب عنه إذا اعتبرنا الكلاسيكي " هو ما يتحدث إلى كل حقبة وكأنه يتوجه إليها بشكل خاص"[101]. أليست هذه الخاصية الكلاسيكية للأثر، التي يصبح بموجبها " دالا على نفسه بنفسه ومؤولا ذاته بذاته"[102]، بكل بساطة، حصيلة ما سميته "التغيير الثاني للأفق"؟ أليست بداهة واضحة ناتجة عما اعتدنا على تسميته "الأثر الأدبي الرائع" الذي ظلت سلبيته Négativité الأولى مقَنَّعة ما دام أنه يتجلى لنا من خلال استحضاره لأفق تراث نموذجي، ويرغمنا قبل كل شيء على استعادة «حقيقة السؤال» الذي أجاب عنه الأثر بالنسبة لنا كرد فعل على سلطة كلاسيكية مضمونة؟، وحتى في مواجهته للأثر الكلاسيكي فإن

الوعي المتلقي لا يجد نفسه معفيا من اسكتشاف «علاقة التوتر بين النص وعصرنا الحاضر» (103). هذا التصور الموروث عن هيجل الخاص بكلاسيكية تحمل في ذاتها تأويلها الخاص يقود حتما إلى قلب العلاقة التاريخية بين السؤال والجواب[104]، ويعارض مبدأ «تاريخ التأثيرات» الذي أصبح الفهم وفقه «ليس مجرد نشاط بسيط لإعادة الإنتاج، وإنما أيضا نشاطا منتجا»[105].

لاشك في أن سبب هذا التناقض راجع إلى تمسك كادامير بمفهوم جد ضيق للكلاسيكية لكي يستثمره، بعيدا عن حقبته الأصلية المسماة العصر الإنساني L'humanisme، أساسا عاما لإقامة جمالية التلقي، ويتعلق الأمر بمفهوم **المحاكاة** Mimésis المدرك بوصفه "إعادة تعرف". وهكذا فإن كادامير يعرض هذا المفهوم من خلال تأويله الأنطولوجي للخبرة الفنية: " إن ما نجده داخل أثر فني ما، وما نبحث عنه في الواقع، هو بالأحرى مقدار صدقه، أي الحدود التي يمكننا من خلالها التعرف من داخل الأثر على شيء ما، وكذا التعرف على أنفسنا وإعادة التعرف عليها"[106]. هذا التصور للفن يمكنه أن يطبق بشكل ملائم على الحقبة الإنسانية، وتقل ملاءمته أكثر للعصر الوسيط المتقدم عليها، أو للعصر الذي يليها، عصر حداثتنا التي لا تُفرض عليها بشكل قسري جمالية **المحاكاة** والميتافيزيقا الجوهرية التي تؤسسها. ومع ذلك، فإن القيمة المعرفية للفن لم تغب أثناء حدوث هذا المنعطف التاريخي[107]، مما يقودنا إلى استنتاج أن هذه القيمة لم تكن إطلاقا مرتبطة بوظيفة إعادة التعرف التي تسندها الكلاسيكية للفن. فالأثر الفني يمكنه أيضا أن ينقل معرفة خارجة عن إطار الخطاطة الأفلاطونية إذا صور، بشكل مسبق، مسالك تجربة قادمة، وتخيل نماذج غير معهودة من الأفكار والأفعال،

أو تضمّن إجابة عن أسئلة لم يتم طرحها من قبل. هذا البعد الافتراضي للمعنى، وهذا الأسلوب المنتج للفهم، هما بالضبط العنصران الغائبان عن "تاريخ التأثيرات" إذا نحن أردنا أن نؤول بواسطة مفهوم "الكلاسيكية" الفهم الذي يحمله الحاضر عن الفن الذي أنتج في الماضي. إن التسليم مع كادامير بأن الفن الكلاسيكي يقوم **بذاته** على الدوام بدور الوساطة التي تتلاشى معها المسافة التاريخية، معناه تجميد التراث، والاعتراف بأنه لم يسبق لنا أن رأينا بأن هذا الفن لم يكن أثناء إنتاجه يتجلى بعد بوصفه "كلاسيكيا"، بل كان بإمكانه عكس ذلك أن تنفتح له آفاق عدة في عصره، وأن يمهد لتجارب جديدة، وأن المسافة التاريخية وحدها - إعادة التعرف على ذلك الشيء الذي أصبح مألوفا خلال تلك المدة - هي التي يمكنها أن تهيئ له المناخ لتأكيد حقيقة خالدة.

إن الآثار الأدبية الكبيرة التي أنتجت في الماضي لم يتم تلقيها وفهمها بدورها بفعل سلطة وساطة ظلت ملازمة لها، والوقع الذي تنتجه لا يمكنه أن يقارن بعملية فيض، فالتقليد الفني بدوره يفترض علاقة حوارية بين الماضي والحاضر، ويترتب عن ذلك أن الأثر الذي أنتج في الماضي لا يمكنه، تبعا لذلك، أن يقدم لنا جوابا " وأن يقول لنا شيئا " اليوم، إلا إذا قمنا، أولا وقبل كل شيء، بطرح السؤال الذي سيقلص المسافة الزمنية بيننا وبينه. وحين يتم إدراك فعل الفهم عند كادامير - بشكل مماثل لـ "اكتمال الكينونة" Seingeschehen عند هيدكر Heidegger - بوصفه "اندراجا داخل سيرورة التراث حيث تكون العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة وساطة متبادلة ودائمة"[108]، فإن "عامل الإبداعية الملازم لفعل الفهم"[109] يُقلَّص بالضرورة إلى درجة الصفر. وعلى هذا الأساس يتعين علينا اليوم، بناء على هذا الدور

الخلاق الذي يفصح عنه الفهم المتدرج وهو ما يتضمن بالضرورة نقد الموروث والمنسي، وضع الخطوط العريضة لتاريخ للأدب في حلة جديدة اعتمادا على جمالية التلقي. لتحقيق ذلك يجب علينا أن ننظر إلى تاريخية الأدب انطلاقا من ثلاثة مظاهر: الدياكرونية - تلقي الآثار الأدبية عبر الزمن (الفصل 10) - السانكرونية - نسق الأدب في فترة زمنية محددة، وتتابع الأنساق السانكرونية (الفصل 11) - وأخيرا العلاقة بين التطور الداخلي للأدب وتطور التاريخ بشكل عام (الفصل 12).

دياكرونية الأدب وآفاق تطويرها

إن جمالية التلقي لا تمكن فقط من إدراك معنى الأثر الأدبي وشكله بالطرق التي تم فهمهما بها بشكل تطوري عبر التاريخ، ولكنها تلح أيضا على القيام بتحديد موقع كل أثر داخل "السلسلة الأدبية" التي ينتمي إليها، حتى نتمكن من تحديد وضعيته التاريخية وكذا دوره وأهميته داخل السياق العام للخبرة الأدبية. إن انتقالنا من تاريخ لتلقي الآثار إلى التاريخ الحدثي للأدب، يمكننا من التعرف على هذه الآثار باعتبارها سيرورة يفضي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف، ومن ثمة إلى إنتاج جديد. وبعبارة أخرى، إن هذه السيرورة تتم بشكل يصبح معه الأثر اللاحق قادرا على معالجة قضايا أخلاقية وشكلية لم يستطع الأثر السابق البت فيها، كما يطرح بدوره قضايا جديدة.

كيف يمكن لأثر أدبي معطى، قام تاريخ الأدب الوضعي بتحديد موقعه بطريقة حتمية ضمن سلسلة كرونولوجية، مختزلا إياه بذلك إلى مجرد مظهر خارجي خالص لـ "حدث أدبي" بعينه، أن يعاد تحديد موقعه ضمن السلسلة التاريخية التي ينتمي إليها، وأن يسترجع من ثمة خاصيته الحدثية؟ تدعي نظرية المدرسة الشكلانية -كما رأينا من قبل- أنها قادرة على معالجة هذه المسألة بطرحها لمبدأ "التطور الأدبي" الذي يصبح

بموجبه الأثر الأدبي الجديد، الذي ظهر في حلة جديدة تُمَيِّزُه عن آثار أخرى سابقة عنه أو متزامنة معه أو منافسة له، قادرا بفعل شكله الناجح على تحديد مستوى "قمة" حقبة أدبية معينة، وإتاحة الفرصة مباشرة بعد إنتاجه لظهور آثار أخرى مقلدة تفتقر إلى حد ما للأصالة، ولولادة جنس يظل مستعملا إلى أن يظهر بعد ذلك شكل جديد ويفرض وجوده، حينئذ ينتهي الجنس القديم ويندرج ضمن أدب الاستهلاك العادي. وإذا نحن استعملنا هذه الخطاطة، التي لم تطبق لحد الآن[110]، لتحليل حقبة أدبية ووصفها، يمكننا أن نتوقع منها وصفا أرقى من أوجه عدة من الطرق الوصفية التي اعتمدها تاريخ الأدب التقليدي، فهي تمكن من إقامة علاقة بين سلاسل متمايزة يكتفي تاريخ الأدب التقليدي بوضعها جنبا إلى جنب مدرجا إياها في أحسن الأحوال في إطار نبذات تاريخية عامة، سواء كانت سلسلة آثار مؤلِّف بعينه أو مدرسة بعينها، أو تطور ظاهرة أسلوبية، أو سلاسل مختلف الأجناس الأدبية، وبصنيعها هذا تستكشف «علاقة التطور الجدلي بين الوظائف والأشكال»[111]. فالآثار المهمة للغاية بفعل تماثلاتها وعلاقاتها المتعاقبة سوف تتجلى بوصفها مظاهر سيرورة لم يعد من الضروري إعادة تشكيلها انطلاقا من نقطة نهاية محددة سلفا، لأنها ستصبح سيرورة «إنتاج جدلي تُنتج فيه الأشكال الجديدة ذاتها بذاتها»، ولن تحتاج أبدا إلى أي غائية. إضافة إلى ذلك فإن الدينامية الخاصة بالتطور الأدبي المدرك بهذا الشكل سوف تلغي مسألة معايير الاختيار، حيث لن يدخل في الحسبان وفق هذا المنظور إلا الأثر الذي يجدد داخل سلسلة الأشكال الأدبية، وليس تلك الآثار التي تكتفي فقط بإعادة إنتاج الشكل والنسق والجنس المبتذلين، والتي ستظل مهمشة إلى أن يأتي زمن تجعلها فيه مرحلة جديدة من التطور

«قابلة للإدراك» من جديد. والحاصل أنه ضمن تاريخ للأدب من وحي الشكلانية، فإن المفهوم الأساس للتطور سوف يستبعد - خلافا للمعنى الذي يستند إليه في الأصل- كل مفهوم غائي، لتتحدد بذلك تاريخية أثر ما اعتمادا على خصائصه الفنية الخالصة. فالخاصية «التطورية» والأهمية التاريخية لظاهرة أدبية ما يكونان محددان بالخصوص بمدى جدة هذه الظاهرة، وهو تعبير آخر للقول بأن الأثر الفني يدرك من خلال تقابله مع آثار أخرى[112].

تعد نظرية «التطور الأدبي» الشكلانية بالتأكيد من أهم العناصر التي تعيد تجديد تاريخ الأدب. فقد برهنت على أن التغييرات التي تتم في التاريخ تندرج، سواء في الأدب أو خارجه، داخل نسق، وحاولت إنشاء نسق للتطور الأدبي، وأخيرا وليس آخرا، اقترحت النموذج الإبستمولوجي لأدب يتطور ابتداء من الإبداع الأصيل («مستوى القمة») في اتجاه نَسخ آليات متكررة. هناك إذن جملة من الإنجازات يتعين علينا الحفاظ عليها، وإن كان من الضروري تنقيح مفهوم التجديد من شوائب المبالغة العالقة به. وهكذا فإن نقط ضعف النزعة التطورية الشكلانية قد تم الإفصاح عنها بشكل كاف من خلال هذه الانتقادات: إن التقابل الشكلي البسيط والتباين الجمالي لا يكفيان لتفسير تطور الأدب، كما أن الوجهة التي تتخذها صيرورة الأشكال الأدبية ظلت سؤالا معلقا، والتجديد لا يشكل لوحده القيمة الجمالية، كما أن تجاهل العلاقة بين التطور الأدبي والتحول الاجتماعي لا يعد مبررا كافيا للإقرار بنفي وجودها[113]. إن الأطروحة التي أفردنا لها (الفصل 12) مخصصة لهذه القضية الأخيرة، في حين تلزمنا الأطروحات الأخرى بأن نضيف إلى نظرية الأدب الوصفية الشكلانية البعد الذي ينقصها اعتمادا على

جمالية التلقي، أي بعد الخبرة التاريخية دون تجاهل للوضعية التاريخية للملاحظ المعاصر ولمؤرخ الأدب.

إن النظر إلى التطور الأدبي باعتباره صراعا دائما للأجيال بين الجديد والقديم، أو بوصفه تعاقبا بين تكريس الأشكال وتقهقرها إلى قوالب نمطية، معناه اختزال تاريخية الأدب في المسار السطحي لتحولاته، وحصر الفهم التاريخي في إدراكها. بيد أن التحولات التي تحدث داخل السلسلة الأدبية لا يمكنها أن تتشكل في سيرورة تاريخية إلا إذا مكَّن تناقض الشكل الجديد مع الشكل القديم من إدراك صلة الاستمرارية التي تجمع بينهما. هذه الاستمرارية التي يمكننا تحديدها بوصفها انتقالا من الشكل القديم إلى الشكل الجديد في إطار التفاعل بين الأثر الأدبي والمتلقي (جمهورا ونقادا ومؤلفين جدد)، أي في إطار التفاعل بين الحدث المكتمل والتلقي الذي يليه، يمكن ضبطها منهجيا من خلال القضية المتعلقة بالشكل وكذا بالمحتوى التي بموجبها " يطرح كل أثر فني حلولا ويترك أخرى ستصبح ممكنة بعده وكأنه أفق يؤطرها."(114) أما إذا اقتصرنا على وصف التغيير داخل البنية، وفي نطاق الأساليب الفنية الجديدة التي يبشرنا بها أثر أدبي ما، فإننا لا نرقى بالضرورة إلى مستوى هذه القضية، ومن ثمة إلى مستوى الوظيفة التي يشغلها الأثر في التجربة التاريخية للفن. لتحديد هذه الوظيفة، أي لاكتشاف المشكلة التي يقدم لها الأثر الأدبي الجديد في السلسلة التاريخية حلا، يتعين على المؤول توظيف تجربته الخاصة، لأن الأفق الذي كان يندرج فيه سابقا الشكل القديم والشكل الجديد، القضية وحلها، لا يمكننا التعرف عليه إلا من خلال استمراريته في الأفق الراهن الذي يحدد تلقي الأثر القديم. ولكي يتم التمكن من تقديم تاريخ الأدب

بوصفه "تطورا أدبيا"، ويتم إدراك التقابلات الصورية أو "القيم النوعية الخلافية" في إطار استمرارية صيرورتها التاريخية، فإنه من الضروري أن تتواصل العلاقة الحوارية بين التلقي والإنتاج الجماليين بشكل مستمر حتى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ.

وهكذا فإن "التطور الأدبي" بقيامه على أساس دراسة التلقي يجد نفسه مُوَجَّها، فوضعية المؤرخ في التاريخ تعد، بشكل من الأشكال، مُمثِّلة لمحطة وصول السيرورة المتطورة (وليس الهدف!). إلا أن التطور الأدبي لا يقف عند هذا الحد، بل يكشف أيضا عمق الحيز الزمني الذي تجري فيه التجربة الأدبية من خلال إبرازه للتباينات التاريخية الناتجة عن عدول (انزياح) الدلالة المحتملة لأثر أدبي ما عن دلالته الراهنة. بعبارة أخرى، رغما عن النظرية الشكلانية التي تختزل الدلالات المحتملة لأثر أدبي بعينه في مفهوم التجديد باعتباره معيارا وحيدا لإبراز قيمته الفنية، فإن هذه القيمة ليست بالضرورة قابلة للإدراك منذ اللحظة التي ظهر فيها الأثر حسب الأفق الأدبي لتلك اللحظة، ولا يمكنها بالأحرى أن تقاس في مجملها اعتمادا فقط على التقابل بين الشكل الجديد والشكل القديم. إن الفارق بين إدراك الجمهور الأول لأثر أدبي ما وبين دلالاته اللاحقة يمكن أن يكون على هذا النحو، أو بتعبير آخر، يمكن للمقاومة التي يواجه بها أثر أدبي جديد توقع جمهوره الأول أن تكون جد قوية لدرجة أن مسيرة طويلة للتلقي تصبح ضرورية قبل أن تستطيع استيعاب ما كان في الأصل غير متوقع وغير قابل للاستيعاب، علاوة على ذلك، يمكن لدلالة محتملة أن تظل مجهولة حتى اللحظة التي يصل فيها "التطور الأدبي"، بعد وضع معالم شعرية جديدة موضع اهتمام وعناية، إلى الأفق الأدبي، حيث تصبح الشعرية التي كانت صعبة الإدراك قبل

إنتاج الدلالة المحتملة قابلة للفهم والاستيعاب. وهكذا، فقد كان من الضروري انتظار الشعر الغنائي المبهم لمالارميه Mallarmé وأنصاره لكي يصبح بالإمكان العودة إلى الشعر الباروكي الذي ظل لزمن طويل محتقرا بل منسيا، وبالتحديد إعادة تأويل كونكورا Gongora تأويلا فيلولوجيا، و"بعثها" من جديد. من السهولة بمكان مضاعفة الأمثلة المتعلقة بالحالات التي يمكن فيها لظهور شعرية جديدة أن يفسح المجال مجددا أمام شعر منسي، فهناك أيضا ظواهر سميت "إحيائية" هذه التسمية مظللة لأنها توحي بأن الماضي يعود إلى الحياة لوحده، ويغيب عن الأذهان في معظم الأحيان بأن التقليد الأدبي لا يمكنه أن يُنقل بذاته، وأن ماضيا لا يمكنه أن يعود إلى الراهن إلا إذا قام تلق جديد باسترجاعه إما لأن الحاضر، بتغييره لوجهته الجمالية، يعود بطريقة مقصودة إلى نفسه لكي يعيد تمثلها، أو لأن مرحلة جديدة من التطور الأدبي تلقي ضوءا غير متوقع على أدب منسي حيث نعثر حينئذ على شيء لم نتمكن من البحث عنه من قبل[115].

هكذا يتضح أن الجِدَّة ليست فقط مقولة **جمالية**، وأنه لم يتم استنفادها بعناصر توليها المدرسة الشكلانية أهمية فائقة من قبيل: الابتكار، المفاجأة، المزايدة، تجميع الأجزاء، التغريب (Verfremdung)، ولكنها تصبح أيضا مقولة تاريخية حين يُقْدِم التحليل الدياكروني للأدب الأكثر تقدما، على التساؤل عن العوامل التاريخية التي تتيح التحقق من كون جدة ظاهرة أدبية ما جديرة بصفة التجديد حقا، وكذا على البحث عن الحدود التي تم فيها إدراك هذه الجدة في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها الأثر، والوقوف عند التراجع الذي عرفه، والمسار الذي اتبعه، والمنعرجات الفكرية التي تطلبها تمثل محتواه، ومعرفة ما إذا كان قد

مارس تأثيرا قويا في أوج تحققه لتغيير الرؤى التي كانت لدى القراء إلى ذلك الحين عن الآثار السابقة، ومن ثمة تغيير القيم التي كرسها الموروث الأدبي[116]. إن المظهر الذي اتخذته، من خلال هذا التوضيح، العلاقة بين النظرية الشعرية والممارسة الإبداعية قد كان موضوع جدل في سياق آخر[117]. أكيد أن عرضي هذا لا يستوفي، بالقدر المرغوب فيه، سلسلة الأشكال التي يمكن للعلاقة الحوارية بين الإنتاج والتلقي أن تتناولها عبر التاريخ الحيوي للتصورات الجمالية، ولكنه يهدف بالأساس إلى إبراز البعد الجديد الذي تكتسبه الدراسة الدياكرونية للأدب حين لا تكتفي بترتيب "أحداث أدبية" في خط كرونولوجي لكي تتوهم بعد ذلك بأنها قد تمكنت من الإمساك بالخصوصية النوعية والباهرة لتاريخية الأدب.

الدراسة السانكرونية للأدب

إن النتائج المستخلصة من اللسانيات اعتمادا على التمييز والتأليف المنهجي بين التحليل الدياكروني والتحليل السانكروني، تلح أيضا على تجاوز الدراسة الدياكرونية البسيطة المطبقة لحد الآن في مجال تاريخ الأدب. وإذا نحن اكتشفنا علاقات بنيوية متبادلة بين فهم الآثار الأدبية الجديدة ودلالة آثار جد قديمة من خلال معالجتنا، بواسطة تاريخ التلقي، للتغيرات التي تحدث في الخبرة الجمالية، فإنه سيصبح من الممكن كذلك دراسة حقبة من التطور الأدبي بواسطة تقاطيع سانكرونية، وتنظيم التعدد المتنافر للآثار المتزامنة في بنيات متكافئة ومتنافرة ومتراتبة، ومن ثمة استكشاف نسق شامل في أدب مرحلة تاريخية بعينها. وهذا يُمَكِّنُنَا من استخلاص منهجية جديدة لعرض تاريخ الأدب تحرص على مضاعفة التقاطيع السانكرونية في مختلف النقط الدياكرونية بطريقة تمكن من إبراز ما يطرأ على صيرورة البنيات الأدبية من تمفصلات تاريخية وتحولات من حقبة لأخرى.

إن سكفريد كراكاور Siegfried Kracauer هو، بدون شك، الذي وضع من جديد، بطريقة جذرية للغاية، علامة استفهام على أولوية الدراسة الدياكرونية في التاريخ. ففي دراسته "الزمن والتاريخ"[118]

Time and history اعترض على دعوة "التاريخ العام" (General History) إلى إدراج الوقائع المتعلقة بمختلف مجالات الحياة ضمن مسار واضح، وأحادي، ومنسجم مع أية لحظة من لحظات التاريخ، وموجه لزمن من أزمنته الكرونولوجية المتلاحمة. وحسب كراكاور، فإن هذا التصور للتاريخ، الذي لا يزال ينهل من الفكرة الهيجلية عن "العقل الموضوعي"، يسلم بأن جميع الوقائع المتزامنة تحمل بدورها بصمة الدلالة المرتبطة باللحظة التي حدثت فيها، فهو يخفي إذن كون التعايش داخل لحظة بعينها ليس إلا مظهرا للتزامن، لأن الوقائع المتعددة التي تحدث في لحظة من لحظات التاريخ والتي نعتقد بأننا فهمناها ضمن منظور تاريخ عام معتبرين إياها، على غرار مجموعة من التعابير الأخرى، ممثلة لمعنى واحد لا يتغير، تتموقع في الحقيقة في منحنيات زمنية متباينة تباينا واضحا، وخاضعة للقوانين المميزة لتاريخها الخاص Special History[119] كما تبين ذلك بوضوح التفاعلات بين مختلف "التواريخ" أي تواريخ الفن والقانون والاقتصاد والسياسة: "إن تجميع مختلف المجالات في نظام زمني محدد يحجب المجرى المتسق للزمن، إذ لا يمكن لأية حقبة زمنية أن تُتصور بوصفها مزيجا من الوقائع تنبثق منها مختلف لحظات الزمن المرتبطة به"[120].

إن المسألة هنا لا تتعلق بمعرفة ما إذا كانت هذه المعاينة تتضمن اللاتماسك الأولي للتاريخ، بشكل يصبح معه تماسك "التاريخ العام" غير متولد إطلاقا إلا عن النظرة الاستيعادية، وعن خطابات المؤرخين المؤلفين لوحدة يسيطر عليها التكلف، كما أن المسالة لا تتعلق أيضا بمعرفة ما إذا كان الشك الجذري المنصب على "الحقيقة التاريخية"، الذي قاد كراكاور من تعدد التطورات الكرونولوجية والمورفولوجية

وانتهى به إلى الإقرار بالتناقض الجوهري بين العام والخاص في التاريخ، قد اظهر أن التاريخ العام أصبح اليوم فاقدا لمشروعيته الابستمولوجية. ففي مجال الأدب يمكننا القول، على كل حال، بأن نظرات كراكاور حول "الوجود المتزامن للوقائع المتزامنة وغير المتزامنة"[121] البعيدة كل البعد عن إدراج المعرفة في مأزق منطقي، تبين بالأحرى بأنه من الممكن ومن الضروري تطبيق التقطيع السانكروني قصد الكشف عن الحقيقة التاريخية للظواهر الأدبية. وينتج عن هذه النظرات بالطبع كون الوهم التاريخي للحظة الذي يترك بصماته على جميع الظواهر المتزامنة يلائم تاريخية الأدب بطريقة أسوأ من الوهم المورفولوجي لسلسلة أدبية متجانسة حيث لا يخضع تسلسل جميع الظواهر إلا لقوانين ملازمة للسلسلة. ومهما كانت ملاءمة المنظور الدياكروني، حين يتعلق الأمر بتعليل التغيرات التي تطرأ مثلا على تاريخ الأجناس وفق المنطق الداخلي للتجديد ولميلاد النماذج الآلية وكذا للسؤال والجواب، فإن الدياكرونية الخالصة لا ترقى مع ذلك إلى مستوى حقيقة البعد التاريخي إلا إذا تخلصت من المبدأ الضيق للدراسة المورفولوجية، وواجهت الأثر الأدبي الذي يكتسب جودته من خلال مفعوله التاريخي بالنماذج المتعارف عليها في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه تلك النماذج التي لم يمسك بها التاريخ بعد وأخذت بعين الاعتبار أيضا علاقة الأثر الكبير بالمحيط الأدبي الذي لم يتمكن من فرض وجوده داخله إلا من خلال منافسته لآثار أدبية نابعة من أجناس أخرى، وهكذا فإن تاريخية الأدب تتجلى بالضبط من خلال التقاطعات بين الدياكرونية والسانكرونية، لذلك يصبح من الممكن إعادة تشكيل الأفق الأدبي لمرحلة تاريخية محددة بوصفه النسق السانكروني الذي يمكن بموجبه للآثار الأدبية التي

ظهرت في زمن واحد أن تدرك كآثار غير متزامنة، مدرجة الدياكرونية، باعتبارها راهنة أو غير راهنة، معجلة أو مؤجلة، في ذوق اليوم أو الأمس أو في الذوق الأبدي[122]، لأن المؤلفات التي أنتجت في زمن واحد إذا تجزأت، استنادا إلى منظور الإنتاج، إلى تعددية متنافرة وغير متزامنة في حقيقة الأمر، بمعنى إذا كانت هذه المؤلفات تحمل بصمات لحظات مختلفة من **التجسيد الزمني** shaped times لتطور الجنس الذي تنتمي إليه (مثلها في ذلك مثل الظهور المتزامن للنجوم في سماء اليوم الذي ينقسم عند الفلكي إلى تنوع هائل مع مرور الزمن)، فإن هذا التعدد الذي تعرفه الظواهر الأدبية، إذا نظرنا إليه من زاوية التلقي، لا يمكن إعادة تجميعه إطلاقا بالنسبة للجمهور الذي يدركه بوصفه إنتاجا خاصا بعصره، و يقيم علاقات بين هذه الآثار المتعددة ضمن أفق واحد مشترك مشكل من توقعات وتذكرات وترقبات يقوم بتحديد دلالة الآثار الأدبية وتأطيرها.

وبما أن مستقبل وماضي نسق سانكروني بعينه، مهما كان نوعه، عنصران متلاحمان ضروريان لبنيته[123]، فإن المقطع السانكروني المقتطف من وسط الإنتاج الأدبي المنتمي إلى فترة محددة من التاريخ يفترض بالضرورة وجود تقاطيع أخرى تم إجراؤها في مواقع أخرى سابقة ولاحقة من المسار الدياكروني. ومثلما يحدث داخل تاريخ لغة ما، فإننا سنعاين استخلاص وظائف ثابتة وأخرى متغيرة تلعب دورا محددا ضمن النسق الأدبي، لأن الأدب ينطوي على ضرب قارا نسبيا من قواعد النحو أو علم التركيب: نسق من العناصر المقعدة أو غير المقعدة، أجناس أدبية، أنماط التعبير، أساليب، صور بلاغية. ومقابل هذا الحقل من الثوابت يوجد حقل الدلالة الذي يعد موضوعا خصبا للتغيرات: موضوعات أدبية، نماذج أصيلة رموز، استعارات. لهذا السبب يمكننا،

قياسا على ما فعله هانس بلومنبرغ Hans Blumenberg، أن نحاول تدعيم تاريخ الأدب بالمبدإ الذي اعتمده لتدعيم تاريخ الفلسفة ووضحه من خلال أمثلة من المنعطفات التاريخية Epochenschwellen، والذي أقامه أثناء إعداده لتصوره الخاص لمنطق السؤال والجواب: ويتعلق الأمر بـ"نسق صوري لتفسير العالم (...) ضمن بنية تتيح إعادة تحديد مواقع التوزيعات العاملية المميزة للمسار التاريخي، والتي تضفي على بعض أوجهه الخاصية الجوهرية لتغير من تغيرات العصر"[124]. وإذا نحن أعددنا تفسيرا وظيفيا للعلاقة المتطورة بين الإنتاج والتلقي، بتجاوزنا للتصور الجوهري لتراث أدبي مُخَلِّد لذاته، فإنه سيصبح بالإمكان أيضا استكشاف إعادة التوزيعات الكامنة وراء تغير المحتويات والأشكال الأدبية، والتي تمكن من إدراك تطور الآفاق، عبر تاريخ الخبرة الجمالية، داخل نسق أدبي لتفسير العالم.

انطلاقا من هذه المقدمات الأولية يمكننا إذن استخلاص مبدإ لتاريخ الأدب لن يكون مطالبا لا بالبحث عن القمم الخالدة المشهورة التي تشكل الروائعُ الأدبيةُ الراسخةُ معالِمَها البارزة، ولا بأن يتيه في الزوايا الحادة حيث يشكل المجموع الإجمالي لكل النصوص كلية يتعذر على المؤرخ إعادة تشكيلها أو وصفها. إن المسألة المتعلقة بمعرفة ما يحظى بالأهمية في نظر تاريخ جديد للأدب، يمكنها أن تتلقى من الدراسة السانكرونية جوابا لم يتم الإفصاح عنه بعد، مؤداه أن دراسة تغيير الأفق الذي يحدث داخل مسار "التطور الأدبي" ليس من الضروري تتبعه دياكرونيا عبر مختلف شبكات الأحداث والمسالك، بل يمكننا أيضا تناوله من خلال تحققنا من الكيفية التي تتغير بها حالة نسق سانكروني لأدب بعينه، وكذا من خلال فحصنا لتقاطيع أخرى مستعرضة. مبدئيا،

يمكننا عرض أدب قومي بعينه بوصفه تتابعا، في مجرى التاريخ، لأنساق من هذا القبيل، بدراستنا لإعادة التقطيع السانكروني والدياكروني في سلسلة محددة من المحطات التاريخية. بيد أن البعد التاريخي للأدب، بمعنى استمراريته الحدثية الحية التي تتحرر ليس فقط من النزعة التقليدية، بل أيضا من النزعة الوضعية للأدب، لن يتم إدراكها مجددا إلا إذا اكتشف المؤرخ نقطا من التقطيع السانكروني، وأبرز آثارا أدبية تمكن من تحديد مفاصل مجرى "التطور الأدبي" تحديدا ملائما، ومن التمييز بين لحظاته القوية وتوقفاته الحاسمة. لكن هذا التحديد لمفاصل تاريخ الأدب لا يمكن تثبيته اعتمادا على الدراسة الإحصائية أو النظرة الاعتباطية الذاتية للمؤرخ، لأن الوقع التاريخي للآثار الأدبية هو الذي يحسم في هذا الأمر، أي تاريخ تلقيها، بمعنى "ما ينتج عن الحدث" والذي يشكل، في نظر الملاحظ الراهن، الاستمرارية العضوية للأدب في الماضي، التي تعد حصيلة مظهره اليوم.

أفق التوقع وعلاقة الأدب بالمجتمع

إن الاكتفاء بعرض الإنتاج الأدبي بصورة سانكرونية ودياكرونية ضمن تتابع الأنساق المشكلة له، سيجعل مهمة تاريخ الأدب قاصرة، ولن تكتمل، بشكل مُرْضٍ، إلا إذا تم إدراك هذا الإنتاج باعتباره تاريخا خاصا، تربطه علاقة نوعية بالتاريخ العام. هذه العلاقة لا تقف عند حدود إمكان الكشف عن صورة نمطية أو مؤمثلة أو قدحية أو طوباوية للحياة الاجتماعية في أدب كل العصور، لأن الوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتجلى بمدى سعة إمكاناتها الأصيلة إلا حين تتمكن الخبرة الأدبية للقارئ من التدخل في أفق توقع حياته اليومية، ومن توجيه رؤيته للعالم أو تغييرها، وبالتالي التأثير في سلوكه الاجتماعي.

قدم علم اجتماع الأدب التقليدي العلاقة الوظيفية بين الأدب والمجتمع، في غالب الأحيان، ضمن الحدود الضيقة لمنهج لم يقم سوى بالاستبدال السطحي لمبدأ تقليد الطبيعة L'imitatio Naturae، باعتباره مبدأ كلاسيكيا، بنظرية المحاكاة التي يصبح بموجبها الأدب تصويرا لحقيقة معطاة. ونتيجة لذلك انتهى علم اجتماع الأدب إلى تنزيل "واقعية القرن التاسع عشر"، باعتبارها مفهوما جماليا يستند على مرجعية تاريخية محددة في الزمان والمكان، منزلة معيار أدبي بامتياز.

بيد أن البنيوية الأدبية موضة العصر، التي تعلن انتسابها، عن حق أو عن غير حق، إلى النقد التشريحي لنورتثروب فراي والأنتربولوجية البنيوية لكلود ليفي ستراوس، تظل بدورها سجينة هذه الجمالية التصوير الكلاسيكية في عمقها، وكذا سجينة الطابع التبسيطي لكل من مفهوم "الانعكاس" ومفهوم "النمطي". إن القيام بتأويل المعطيات المؤسسة من قبل اللسانيات البنيوية باعتبارها ثوابت انتروبولوجية بدائية ماثلة تحت قناع الأسطورة الأدبية وهو ما لا يحالفه النجاح غالبا حتى باعتماد تأويل مجازي واضح للنصوص[125] يختزل، من جهة، الوجود التاريخي للإنسان في تحيين بنيات ذات طبيعة اجتماعية بدائية، ويختزل، من جهة ثانية، الأثر الأدبي في التعبير الأسطوري أو الرمزي لبنياته. إلا أنه، بصنيعه هذا، تنفلت منه بوضوح الوظيفة الاجتماعية الخاصة بالأدب، بمعنى وظيفته المتعلقة **بخلق المجتمع** (Gesellschaftshildende Funktion). إن البنيوية الأدبية، وعلى غرار النقد الماركسي والشكلاني، لا تتساءل عن الكيفية التي تتيح للأدب "المساهمة بدوره في تعديل صورة المجتمع الذي يعد أصل نشأته"، علما بأن الأدب قد ساهم مسبقا عبر المجرى السابق للتاريخ في تعديل هذه الصورة. هذه هي الألفاظ التي استعملها جرهارد هيس Gerhard Hess في محاضرته سنة 1954 حول "صورة المجتمع في الأدب الفرنسي" لتوضيح المشكلة العالقة المرتبطة بالصلة التي يجب إقامتها بين تاريخ الأدب وعلم الاجتماع، ويبين بعد ذلك مدى أحقية الأدب الفرنسي في ادعاء حق السبق إلى اكتشاف بعض قوانين الحياة في المجتمع في سياق تطوره خلال العصر الحديث[126]. إن الجواب الذي تبحث عنه جمالية التلقي لحل مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب (ومسألة الإبداع الاجتماعي)،

يتجاوز قدرات جمالية التصوير التقليدية. وهكذا فإن جمالية التلقي سوف ترى أن مسعاها لإقامة وساطة جديدة بين تاريخ الأدب والبحث الاجتماعي سيتم تيسيره بفضل الدور الذي لعبه مفهوم **أفق التوقع** Erwartungshorizont - الذي قمت باستثماره من أجل تأويل الأدب تأويلا تاريخيا[127]- منذ كارل مانهايم [128] Karl Mannheim في تأسيس النظام الأكسيومي للعلوم الاجتماعية. هذا المفهوم يوجد أيضا في صلب بحث ابستمولوجي حول "القوانين الطبيعية والأنساق النظرية" لكارل بوبر Karl R. Popper الذي يهدف مشروعه إلى البرهنة على أن أصول النظرية العلمية ممتدة في التجربة ما قبل العلمية للحياة الفعلية المعيشة. في هذا النص يعالج بوبر مسألة الملاحظة انطلاقا من مسلمة "أفق التوقعات". إنه يزود إذن بمفهوم مرجعي تجربتي الرامية إلى تحديد دور الأدب ومكانته النوعية في تشكل الخبرة الإنسانية، باعتباره نشاطا اجتماعيا متميزا عن جميع الأنشطة الأخرى[129].

وحسب بوبر، فإن القاسم المشترك بين العلم والتجربة ما قبل العلمية يكمن في كون جميع الفرضيات وكذا جميع الملاحظات تفترض على الدوام بعض التوقعات، "هي التي تشكل أفق التوقع الذي لن يكون بدونه للملاحظة أي معنى، فهو إذن الذي يضفي عليها بوضوح قيمة الملاحظات"[130]. إن العنصر الأكثر أهمية سواء في مجال العلم أو في مجال تجربة الحياة هو 'تخييب التوقع': "إنه شبيه بتجربة أعمى يصطدم بحاجز فيعلم حينئذ بوجوده. فعندما نتأكد من خطإ فرضياتنا، حينئذ نجد أنفسنا وجها لوجه مع 'الحقيقة'. إن تفنيد أخطائنا هي التجربة الإيجابية التي نستخلصها من الواقع.[131] هذا النموذج، والحق يقال، لم يتمكن بعد من تفسير الكيفية التي تتشكل بها النظرية العلمية

تفسيرا مقنعا[132]، ولكن يمكنه، بدون شك، أن يوضح "المعنى المبدع لتجربة السلب في الحياة العملية"[133]، كما يمكّن من توضيح الوظيفة المتميزة التي يضطلع بها الأدب في الحياة الاجتماعية بشكل أفضل، لأن القارئ مقارنة مع شخص غير قارئ مفترض، يمتلك امتيازا ناتجا عن كونه لن يصطدم بحاجز جديد حتى نظل في صلب الصورة التي وظفها بوبر قبل أن يتمكن من الانخراط في خبرة جديدة بالواقع. فتجربة القراءة يمكنها أن تحرره من التكيف الاجتماعي، ومن الأفكار المسبقة، وكذا من إكراهات الحياة العملية من خلال إجباره على تجديد إدراكه للأشياء. إن أفق التوقع الخاص بالأدب يتميز عن ذلك الأفق المتعلق بالممارسة التاريخية للحياة بكونه لا يحتفظ فقط بأثر التجارب المنجزة، بل يتوقع أيضا إمكانات لم تتحقق بعد، ويوسع نطاق السلوك الاجتماعي بإثارته لطموحات ومطالب وأهداف جديدة، فيفتح بذلك مسالك التجربة القادمة.

وإذا كانت السلطة الإبداعية للأدب تعمل، بشكل مسبق، على توجيه تجربتنا على هذا النحو، فإن السبب في ذلك غير راجع فقط إلى كونه فنا يحطم آلية الإدراك اليومي بفعل جدة أشكاله. إن الشكل الجديد في الفن لا يتم فقط "إدراكه من خلال تعارضه مع خلفية آثار أخرى وكذا من خلال ارتباطه بها"، هذه العبارة الشهيرة لفكتور شكلوفسكي V. Chklovski التي توجد في صلب **العقيدة** الشكلانية ليست صحيحة تماما إلا من خلال مناهضتها للحكم المسبق المرتبط بالجمالية الكلاسيكية الجديدة التي عرفت الجميل بوصفه "تناغما بين الشكل والمحتوى"، واختزلت بذلك الشكل الجديد في الوظيفة الثانوية المتمثلة في إعطاء صورة لمحتوى موجود سلفا. وفي الواقع فإن الشكل

الجديد لا يظهر فقط "لكي يتسلم قصب السبق من الشكل القديم الذي لم تعد له قيمة جمالية تذكر"، بل يمكنه أيضا أن يجعل إدراكا آخر للأشياء ممكنا، بتمثيله مسبقا لمحتوى تجربة تعلن عن نفسها عبر الأدب قبل أن تلج إلى واقع الحياة. إن العلاقة بين الأدب والقارئ يمكنها أن تتحقق ليس فقط في المجال الأخلاقي وإنما أيضا في مجال الحساسية، من خلال دعوةٍ إلى التفكير الأخلاقي وكذا من خلال تحفيزٍ على الإدراك الجمالي[134]، فالأثر الأدبي الجديد يتم تلقيه والحكم عليه ليس فقط من خلال تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، بل أيضا من خلال علاقته مع خلفية الحياة اليومية. إن المكون الأخلاقي للوظيفة الاجتماعية للأثر يجب أن يتم ضبطه، بدوره، من قبل جمالية التلقي اعتمادا على مفهومي السؤال والجواب، المشكلة والحل، بالطريقة التي يُعرضان بها في السياق التاريخي، حسب الأفق الذي يندرج فيه التأثير الذي يحدثه.

كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يفضي كذلك إلى نتائج ذات طابع أخلاقي، أو بكلمات أخرى، كيف يمكنه أن يمنح قضية أخلاقية أكبر حمولة اجتماعية يمكن تخيلها؟ هذا ما يبرهن عليه، بشكل مدهش، نموذج **مدام بوفاري** Madame Bovary كما تعكس ذلك الدعوى المرفوعة ضد فلوبير بعد صدور الطبعة الأولى لعمله سنة 1857 **بمجلة باريس** Revue de Paris. فالشكل الأدبي الجديد الذي أرغم جمهور فلوبير على إدراك "الموضوع المبتذل" بطريقة غير مألوفة، هو مبدأ السرد اللاشخصي (أو الحيادي) في علاقته مع النسق الأسلوبي لـ "الخطاب غير المباشر الحر" الذي استعمله فلوبير بمهارة في خطة محكمة. إن ما يعنيه ذلك يمكنه أن يتضح من خلال الاتهام الذي استهدف به الوكيل بينار Pinard في مرافعته وصفا اعتبره بالتحديد منافيا للأخلاق. فقد

تتبع في الرواية "الخطوة الخاطئة" الأولى لإيما Imma، وأبرزها وهي تنظر إلى نفسها في المرآة بعد خيانتها لزوجها: "حين رأت نفسها في المرآة فوجئت بوجهها، لم تكن لديها قط عينان بهذا الاتساع وهذا السواد وهذا العمق، هناك شيء من الرقة في مظهرها يزيده جمالا. رددت قائلة: لدي عشيق! لدي عشيق! سُرَّت لهذه الفكرة مثلما سُرَّت لفكرة استرجاعها لأيام مراهقة جديدة. **وأخيرا ستحظى بلذاتها في الحب، هذه الحمى من السعادة التي يئست منها، وستلج عالما مدهشا يفوح فيه كل شيء بالشهوة، والنشوة، والهذيان...**" لقد تعامل الوكيل مع هذه الجمل الأخيرة وكأنها وصف موضوعي يعبر عن رأي السارد، واستنكر بقوة هذا "التمجيد للخيانة الزوجية" الذي اعتبره أكثر فسقا وأخطر أيضا من تلك الخطوة الخاطئة ذاتها[135]. لكن متهِم فلوبير كان ضحية خطإ وُفِّقَ المحامي في كشفه بسرعة: إن الجمل المشتبه فيها ليست إثباتا موضوعيا قام به السارد والقارئ مطالب بالالتزام به، بل هي لا تعدو أن تكون مجرد رأي ذاتي للغاية عبرت عنه الشخصية وحاول من خلاله المؤلِّف أن يصف البعد العاطفي للرواية. فالإجراء الفني يرتكز على تقديم الخطاب الداخلي للشخصية دون العلامات الدالة على الخطاب المباشر ("**وأخيرا سأحظى ...**") أو الخطاب غير المباشر ("قالت في نفسها بأنها ستحظى أخيرا...")، وينتج عن هذا أن القارئ مطالب بأن يقرر بنفسه إن كان من واجبه أن يعتبر هذا الخطاب تعبيرا عن حقيقة أو عن رأي مميِّز للشخصية. وبالفعل فإن إيما بوفاري "قد تمت محاكمتها بناء على واقعة واحدة تتمثل في أن وجودها تم تمييزه بدقة وبناء على مشاعرها الخاصة"[136]. هذه الخلاصة التي تعد ثمرة تحليل أسلوبي معاصر تتطابق تماما مع جواب المحامي سينار Senard الذي يلح على

أن خيبة إيما ستبدأ منذ اليوم الثاني: "إن الحل الأخلاقي يوحي به كل سطر من سطور الكتاب"[137]. ورغم ما توصل إليه سينار، فإنه لم يتمكن بالطبع من إطلاق مصطلح على هذا الإجراء الأسلوبي الذي لم يقم أحد بتصنيفه بعد! والالتباس الذي أحدثته التجديدات الشكلية للسارد فلوبير قد اتضح بجلاء خلال المحاكمة: فالشكل اللاشخصي للسرد لم يجبر قراءه على إدراك الأشياء بشكل مغاير فقط وبدقة تصويرية حسب التقويم السائد آنذاك لكنه ألقى بهم كذلك في متاهات حكم يشوبه شك غريب ومفاجئ. وبما أن الشكل الجديد يقطع الصلة مع تعاقد قديم مألوف في الجنس الروائي: أي التعاقد القائم على الحضور الدائم لحكم أخلاقي واحد جاهز ومضمون على الشخصيات، فقد تمكنت رواية فلوبير من طرح القضايا المتعلقة بالحياة العملية بطريقة جذرية للغاية أو متجددة، هذه القضايا مكنت أثناء المرافعات في المحكمة من إزاحة التهمة الرئيسية، التي تدعي أن الرواية إسفاف وخلاعة، من الواجهة وإبعادها إلى الوجهة الخلفية. وإذا انتقلنا إلى رد الفعل نجد أن الدفاع قام بطرح سؤال رأى فيه أن مؤاخذة الرواية بأنها لا تحمل أي شيء آخر غير "تاريخ الخيانات الزوجية لامرأة تنتمي للضاحية"، مسألة مناهِضَة لقيم المجتمع: ألم يكن من الأولى صياغة هذا العنوان الفرعي **لمدام بوفاري** على الشكل التالي: "تاريخ التربية الأكثر تلقينا في الضواحي!"[138]، ومع ذلك فإن السؤال الذي ركز عليه المدعي العام بكل ثقله في المرافعة قد ظل بدون جواب: "من ذا الذي يستطيع إدانة هذه المرأة داخل الكتاب؟ لا أحد. هذه هي النتيجة، لا توجد في الكتاب شخصية يمكنها إدانتها. إذا وجدتم فيه شخصية حكيمة، إذا وجدتم فيه مبدأ واحدا تحمل بموجبه الخيانة الزوجية وصمة العار فأنا مخطئ"[139].

وإذا لم تبادر أية شخصية من الشخصيات المشخَّصة إلى رجم إيما بوفاري، وإذا كانت الرواية لا تدافع عن أي مبدإ أخلاقي يمكننا محاكمتها باسمه، ألا يضع هذا من جديد موضع تساؤل كلا من "الرأي العام" أيضا، وأفكاره المكتسبة، وأسسه، و"الشعور الديني"، على غرار مبدأ "الإخلاص للحياة الزوجية"؟ أمام أية محكمة يجب أن ترفع قضية مدام بوفاري ما دام أن المعايير الاجتماعية السائدة إلى ذلك الحين، "الرأي العام، الشعور الديني، الآداب العامة، الأخلاق الحسنة"، لا تملك حق الاختصاص في محاكمتها[(140)]؟ هذه الأسئلة، الموصوفة أو الضمنية، لا تشهد أبدا على افتقار المدعي العام لذكاء جمالي ولتصور أخلاقي مستنير، ولكنها توضح بالأحرى الوقع غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد، فقد كانت لهذا الشكل الذي أتاح "طريقة جديدة لرؤية الأشياء" القدرة على انتزاع القارئ من بديهيات حكمه الأخلاقي المعتاد، والعمل من جديد على فتح قضية كانت الآداب العامة تبادر إلى تقديم حل جاهز لها. وإذا كان فلوبير بناء على فنية أسلوبه اللاشخصي لم يعط أية فرصة تتيح محاكمة روايته بدعوى لاأخلاقية المؤلف، فإن هذا كان، بشكل من الأشكال، فضيحة. كما أن القرار الذي اتخذته المحكمة كان منطقيا للغاية حين برأت الكاتب فلوبير وأدانت المدرسة الأدبية التي كان يُفترض أنه كان يمثلها بالفعل هذا الإجراء الأدبي غير المسبوق الذي استعمله فلوبير: "وحيث إنه لا يجوز، تحت ذريعة تصوير طبع أو لون محلي، إعادة إنتاج الانزياحات الموجودة في أفعال وأقوال وإشارات شخصيات كرس كاتب ما جهده لرسم ملامحها، وحيث إن نظاما من هذا القبيل، سواء طبق على آثار من إنتاج الفكر أو على إنتاجات الفنون الجميلة، يقود إلى واقعية ستعد نفيا لوجود الجميل والجيد، وستنتهك

باستمرار حرمة العادات النبيلة والآداب العامة بخلقها لآثار مهينة لكل من الأبصار والعقل..."[141].

بهذه الطريقة يمكن لأثر أدبي أن يقطع صلته بتوقع قرائه باستعماله لشكل جمالي غير مسبوق، وأن يجعلهم في مواجهة أسئلة لم تتمكن الأخلاق التي تتبناها الأمة والدين من الإجابة عنها. وبدلا من أن نضاعف الأمثلة، نُذكّر بأن بريخت Brecht لم يكن الأول الذي أعلن عن وجود علاقة تعارض بين الأدب والأخلاق السائدة، بل سبقه إلى ذلك عصر الأنوار، وأبسط دليل على ذلك تأكيد شيلر بشكل صريح على الوظيفة الأخلاقية للدراما البورجوازية: "تبتدئ قوانين المسرح عند نقطة انتهاء قوانين المجتمع"[142]. بيد أن الأثر الأدبي يمكنه أيضا، وهذا الإمكان يميز في تاريخ الأدب الوجه الأكثر راهنية من حداثتنا، أن يقلب العلاقة بين السؤال والجواب، وأن يواجه القارئ، في نطاق الفن، بواقع جديد "غير شفاف" لا يمكنه أبدا أن يصبح مفهوما اعتمادا على أفق توقع معطى. وتدخل في هذا الإطار "الرواية الجديدة" بوصفها الشكل الفني الجديد، المثير لكثير من الجدل، الذي يمثل على حد تعبير إدغار ويند Edgar Wind نموذج المفارقة "حيث يكون الحل جاهزا، في حين يظل البحث عن المشكلة قائما حتى يتم فهم هذا الحل بوصفه حلا"[143]. فالقارئ لم يعد إذن في مقام المتلقي الأول للأثر الأدبي، ولكنه يشغل فقط حيزا يفتقر فيه للآليات التي تمكنه من حل المشكلة، وهو ملزم، حين يجد نفسه أمام حقيقة ما زال معناها غريبا عنه، بالاعتماد على نفسه لإيجاد الأسئلة التي ستوضح له ذلك الإدراك للعالم، وتلك القضية الأخلاقية، اللذان يستهدفهما الجواب الذي يقدمه الأدب.

يتضح من هذا كله أن الدور النوعي للأدب ووظيفته المتميزة ضمن سياق الحياة الاجتماعية يجب البحث عنهما بالضبط في تلك النقطة التي يكف فيها الأدب عن أن يُختزل في وظيفة فن **التشخيص**. وإذا بحثنا عن لحظات التاريخ التي أثارت فيها الآثار الأدبية سقوط محرمات الأخلاق السائدة، أو قامت بتزويد القارئ بنفحة صوفية تنير له سبيل حياته، وبحلول أخلاقية جديدة قد تتكرس في المجتمع بعد إجماع القراء عليها، فإننا نفتح أمام تاريخ الأدب حقلا للتقصي ما زال شبه بكر. ويمكن للقطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن توصل من جديد، إذا لم يقتصر تاريخ الأدب على اجتزار مسار 'التاريخ العام' بالطريقة التي ينعكس بها في الآثار الأدبية، بل إذا تعداه إلى العمل عبر مسار 'التطور الأدبي' على إبراز تلك الوظيفة النوعية المتعلقة **بخلق المجتمع** التي اضطلع بها الأدب، بتضافر مع غيره من الفنون ومع الطاقات الاجتماعية الأخرى، لتحرير الإنسان من الروابط المفروضة عليه من قبل الطبيعة والدين والمجتمع.

هذه المهمة تحظى ربما بقيمة كبيرة لدرجة يمكن معها لباحث في الأدب أن يتخطى أوهامه، ويكف في الأخير عن تجاهل التاريخ؛ إنها تجيب بدون شك أيضا عن سؤال الأهداف والمسوغات التي يمكن أيضا للدراسة التاريخية للأدب اليوم - اليوم مرة أخرى - الاستناد إليها.

الهوامش

1 بخصوص هذا النقد أذكر M.Wehrli في أحاديثه حول "معنى تاريخ الأدب ولا معناه (Sinn und Unsinn der Literaturgeschichte) التي صدرت ضمن الملحق الأدبي ل:Neue Zürcher Zeitung يوم 26 فبراير 1967، ومن بين الآثار الحديثة المتعلقة بمسألة تاريخ الأدب [إلى حدود سنة 1967]، رجعت إلى كتب من بينها:

-R. Jakobson "sur le réalisme dans l'art» (1921) in Texte der russischen Formalisten I éd par. J.striedter. Munich. 1969. pp. 373 à 391).

-W. Benjamin «Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft» («1931 («تاريخ الأدب وعلم الأدب», Angelus Novus Francfort, 1966. pp.450-456.

-R. Wellek, «The théory of literary Historie», in études dédiées au 4 congrés de linguistes, travaux du cercle linguistique de Prague, 1936. pp 173, 191, du même, «Der Begriffe der Evolution in der Literaturgeschichte» (مفهوم التطور في تاريخ الأدب)) in Grundbegriffe der Literaturkritik (المفاهيم الممهدة للنقد الأدبي) Stuttgart- Berlin -Cologne-Mayence, 1965.

-W. Krauss. «Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag» تاريخ 1959 (الأدب باعتباره مهمة تاريخية) in Studien und Aufsatze, Berlin 1959 pp. 19-72.

-R. Barthes «Histoire ou Littérature?» («تاريخ أم أدب؟») in sur Racine 1960.

2 رونيه ويليك 1936 (انظر الهامش السابق) ص ص: -173 175. ورد أيضا في الصفحة 229 من كتاب رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب Theorie der Literatur برلين 1966، ما يلي:" إن معظم تواريخ الأدب ذات النفوذ تعتبر إما تاريخ للحضارة أو مجموعة من المحاولات النقدية: فالطائفة الأولى تعد تواريخ ولكن ليس للفن، أما الطائفة الثانية، فإنها تتحدث جيدا عن الفن ولكنها ليست تواريخ".

[نحيل القارئ هنا على: "نظرية الأدب"، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر ط:2 بيروت 1981 ص:268](المترجم)

3 - G.G Gervenus: Schriften Zur literature. Berlin, 1962, p.4.

(ورد في تقرير نقدي خصص سنة 1833 لتواريخ الأدب التي كانت على وشك الصدور) ما يلي: " يمكن لهذه الكتب أن تحظى بكل أشكال التقدير، ولكنها من زاوية علم التاريخ لا تحظى بشيء من ذلك. إنها تتبع بشكل كرونولوجي مختلف الأجناس الأدبية، وترتب المؤلفين حسب تسلسلهم مثلما ترتب آثار أخرى بشكل خطي عناوين الكتب وتبدل جهدا في تمييز المؤلفين والآثار بطريقة من الطرق، بيد أن هذا ليس تاريخا، وإنما يكاد يكون هيكلا للتاريخ".

4 Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (ما التاريخ العام وما الهدف من دراسته؟) in Schillers sämtliche werke (الأعمال الكاملة) Sakularausgabe. t. XIII. P:3.

5 صدر لأول مرة سنة 1837 تحت عنوان:

Grundzuge der Historik in Schriften (الأعمال الكاملة). op.cit. pp. 49-103.

6 Schriften. op. cit. P. 47.

7 Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers". In werke in fünf Banden. éd. par Flitner et G. Kiel, Darsnstadt , 1960, vol.I. P. 602:

«هكذا حقق اليونانيون فكرة قومية خاصة بهم لم يسبق لها وجود، ولن توجد إطلاقا، في زمن لاحق. وبما أن سر كل وجود يكمن في الخصوصية المميزة له، فإن كل تطور للإنسانية عبر التاريخ العام رهين مع ذلك بالتأثيرات التي تمارسها

هذه الخصوصية وتخضع لها، ورهين أيضا بدرجة تقدمها وبحريتها وأصالتها».

8 Grundzuge der Historik. pp.27. 28.

9 Schriften. Op. cit. p. 48.

10 Ibid

11 Grundzüge. D.H. p.26

12 Wahrheit und Methode...»Vérité et Méthode - Fondement d'une herméneutique philosophique» Tübingen, 1960, pp.185-205

وقد ورد في الصفحة 187 منه ما يلي: « لقد كانت المدرسة التاريخية تدرك أنه لا وجود في الواقع لأي تاريخ آخر سوى التاريخ العام، لأن دلالة الجزء لا يتم تحديدها إلا انطلاقا من الكل. فكيف يمكن للباحث الذي يتعامل بأسلوب تجريبي فيغيب عنه المعطى في كليته، أن يخرج من هذا المأزق دون أن يتنازل عن حقوقه لصالح الفيلسوف ولمواقفه القبلية الاعتباطية؟».

13 Grundzuge. D.H. p 32

14 Geschichte der poetischen Nationalliteratur der deutschen. t.IV. p.VII

«لقد وصل أدبنا أوجه، ولكي لا تتوقف الحياة بألمانيا يجب علينا أن نوجه الأجيال الصاعدة التائهة عن هدف تطمح إليه نحو العالم الواقعي والدولة حيث يصبح من الواجب على الفكر الجديد أن ينعش مادة جديدة.»

15 لقد قام جيرفينوس في التقديم الذي أنجزه بنفسه لمؤلفه التاريخي (مرجع مذكور، ص 123) والذي ظل يدافع فيه أيضا عن تاريخية عصر الأنوار Aufklarung ويناهض المدرسة التاريخية الرومانسية، بمعارضة هذه القاعدة الأساسية والابتعاد بشكل واضح عن "الموضوعية الصارمة لمعظم المؤرخين اليوم".

16 (Über die Epochen der neuren Geschichte) حول عصور التاريخ المعاصر " in Geschichte und Politik Ausgewählte Aufsatze und Meisterchriften éd. Par H.Hofmann. Stuttgart. 1940 p. 141.

17 "ولكن إذا سلمنا ... بأن هذا التطور يقوم على أساس رقي مستوى حياة البشر أكثر مع كل حقبة جديدة، وأن كل جيل، تبعا لذلك، يتجاوز الجيل السابق، وأن آخر حقبة إذن تظل على الدوام ذات امتياز ما دامت وظيفة الحقب السابقة مجرد

سند لها فقط، فهذا من شأنه أن يدل على أن الألوهية ارتكبت خطيئة الظلم" (المرجع السابق). يمكننا أن نتحدث عن "لاهوتية جديدة" بالمعنى الذي سبق من خلاله للفلسفة المثالية للتاريخ التي يرفضها رانك Ranke أن راهنت بشكل ضمني على البرهنة على وجود الله، وذلك بإلقاء هذه المهمة على عاتق الإنسان المنظور إليه بوصفه ذاتا مسؤولة عن التاريخ، وبإدراك التطور في التاريخ باعتباره سيرورة قانونية وبكلمات أخرى باعتباره دفعة جديدة في تقدم حقوق الإنسان.

(حول هذه المسألة انظر):

Marquard. "Idealismus und Theodizee" in philosophisches Jahrbuch 73.1965. pp 33 à 47

18 (op. cit. P 528 ; cf. p 526. sq) حيث يقوم شيلر أثناء تحديده لمهمة "مؤرخ التاريخ العام" باقتراح منهجية تمكن من تعليق المبدأ الغائي مؤقتا " لأن تاريخا معينا للكون وفق هذا المبدأ ليس إلا مجرد توقع يتحقق فقط عند نهاية الأزمنة ". هذه المنهجية ذاتها تفهم علم التاريخ بوصفه شكلا من أشكال " تاريخ الوقائع": أي أن المؤرخ بدراسته للتاريخ العام "يعـود بالوضع الراهن للعالم إلى أصول الأشياء" من خلال استخلاصه، من بين وقائع عديدة، تلك التي ساهمت بشكل فعال في إعطاء العالم وجهه الحالي، ثم يعود بعد ذلك في الاتجاه المعاكس للمسار الذي سطره حينئذ يمكنه توضيح العلاقة بين الماضي والوضع الراهن للعالم أي "تاريخ العالم" "مهتديا بتسلسل الوقائع التي استخلصها بهذه الطريقة".

19 إذا سلمنا مبدئيا -على غرار فوستل دو كولونج Fustel de Coulanges - بأن المؤرخ ملزم بأن يطرد من ذهنه كل ما يعرفه عن المجرى اللاحق للتاريخ حين يُقْدِمُ على تصوير حقبة ماضية، فإن نتيجة ذلك هي لاعقلانية تطابق حدسي عاجز عن استخلاص الشروط النوعية لحقبته الخاصة وكذا أولوياتها. إن النقد الذي قام به وبنيامين Walter Benjamin لهذا التصور من منظور مادي تاريخي قد وصل تدريـجيا إلى مستـوى تجاوز مـوضوعية التصور المادي للتاريخ (أطروحات حول فلسفة التاريخ).

«Geschichtsphilosophische thesen « n° VII Schriften U.Francfort, 1955 p. 497.

20 W.Von Humboldt op. Cit. P. 586

21 "إن المؤرخ الجديد بهذا الاسم مطالب بعرض جميع الوقائع بوصفها جزءا من كل أو عرض شكل التاريخ ذاته عبر كل واقعة والأمران سيان": Ibid. P. 590

22 إن هذا التمييز بين التاريخ والنقد الأدبي واضح من خلال تعريف كروبر Grober لـ"الفيلولوجيا": "إن الموضوع الحقيقي للفيلولوجيا هو إذن تجليات الفكر البشري من خلال لغة لم يعد من الممكن فهمها بسهولة، ومن خلال الآثار الكبيرة التي أنتجها سابقا ضمن نظام الخطاب الفني":

«Grundriss der romanischen Philologie» de C.Grober. t.1.Strasbourg 1906 (2 éd) p.194.

23 بخصوص هذا الموضوع انظر: و. كراوس 1950 W. Krauss ص 19. وولتر بنيامين 1931 W. Benjamin، ص 453: "هذا المستنقع هو مكمن خطورة علم الجمال المدرسي L'esthétique scolastique بمبادئه السبعة: القدرة الإبداعية (Schöpfertum)، التطابق الحدسي (Einfühlung)، الأبدية (Zeitentbundenheit)، تجديد إبداع الأثر (Nachschopfung) التعاضد الوجودي داخل الأثر (Miterleben) الوهم والمتعة الفنية ".

24 Cf. à ce sujet R.Wellek 1965.p:193 (cf note1)

25 (1950 p.57sqq) W.Krauss (cf note1) حيث يبرز من خلال نموذج كارتيوس E.R.Curtius مدى خضوع هذا النموذج الأسمى للعلمية لفكر ستيفان جورج Stefen George وحلقته.

26 Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (Littérature européenne et Moyen Age Latin) Berne, 1948 p.404.

27 "... hort die Geschichte auf. eine Sammlung toter Fakta zu sein":

Marx - Engels, Die deutsche Ideologie, 1845-1846, in K.Marx und F.Engels werke (Oeuvre) Berlin, 1959, pp. 26 -27.

28 Werner Krauss, " Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag " in Studien und Aufsatze, Berlin , 1959 pp: 26.66.

29 Krel Kosik, die Dialektik des Konkreten, Francfort, 1967 (Theorie2) pp. 21.22

30 H.Blumenberg. «Nachahmung der Natur: Zur Vorgeschichte der Idee des Schöpferischen Menschen" (محاكاة الطبيعة: مقدمات فكرة" الإنسان المبدع") in Studium Generale, 10 (1957). pp. 267. 270

31 Ibid. p.270

32 Ibid. p 270.: " يقوم الاتجاه المناهض للنزعة الطبيعية للقرن التاسع عشر على الإحساس بأن الإبداعية الأصيلة للإنسان لا يمكنها أن تتسع بحرية أمام القيود التي لا تحتمل للحتميات الطبيعية. فالحساسية الجديدة المنبثقة عن إيديولوجية الأثر موجهة ضد الطبيعة: ومقابل لفظة antinature يتحدث كل من ماركس وإنجلز عن antiphisis

33 Karel. Kosik. Op. Cit. P 116

34 إن المثال النموذجي في هذا الصدد هو تأويل انجلز لموقف بلزاك في رسالته الموجهة لماركريت هاركنيس Margaret Harkness عام 1888. حيث تمثل الحجة التالية الأساس الذي يرتكز عليه هذا التأويل: " أن يكون بلزاك قد أجبر بهذه الطريقة على التصرف ضد ميولاته الطبقية وضد انتماءاته السياسية، وأن يكون قد نظر إلى تراجع نبلائه الأعزاء باعتبارها ضرورة حتمية، وأن يكون قد نزع عنهم القناع بوصفهم كائنات لم تكن تستحق مصيرا أفضل، وأن يكون قد رأى رجال المستقبل الحقيقيين هناك فقط حيث أمكننا رؤيتهم في عصرهم: هذا ما اعتبره أحد أكبر انتصارات الواقعية..."

K. Max / F Engles, Uber kunst und literatur, ed M. Kkliern, Berlin, 1967. Vol. 1 p: 159)

إن الحقيقة الاجتماعية هي التي أجبرت بلزاك على وصفها بموضوعية ضد

مصالحه الخاصة. هذه المفارقة اللاعقلانية تخول للواقع المحسوس المتشيء (كما هو الشأن عند هيكل في "مكر الحقيقة") القدرة على إنتاج الآثار الأدبية بشكل غير مباشر. وقد أتيح للأبحاث التاريخية الماركسية باسم هذا "الانتصار للواقعية" أن تجند تحت راية الأدب التحرري الكتاب المحافظين من قبيل: غوتهGoethe أو وولتر سكوت Walter scott.

35 مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي) Einleitung zur Kritik der politischen Okonomie) in werke. Op. Cit. Vol. XIII. p 640

36 انظر (مساهمة في تاريخ علم الجمال)
Beitrage zur Geschichte der Ästhetik, Berlin. 1954

37 Ibid. p. 424.

38 Werke. op. Cit. t, XIII. P. 641.

39 "إن الطابع الكلاسيكي لا ينتج إذن عن احترام (القواعد) الشكلية، ولكنه ينتج بالضبط من كون أثر فني ما قادرا على اختيار التعبير الأكثر خصوصية ورمزية للأوضاع الإنسانية الأكثر تميزا ونمطية" (op. Cit. P 425).

40 لقد سخر بريخت من "الطابع الشكلاني للنظرية الواقعية" الذي "يقدس شكل عدد قليل من الروايات البورجوازية التي تنتمي للقرن الماضي". تم الإدلاء بهذه التصريحات بمناسبة صراعه مع لوكاتش ضمن:
Marxismus und Literatur, par F.G Raddatz Humbourg, 1969, t.2. pp. 87. 98

41 Beitrage zur Geschichte der Asthetik. Op. cit: 419

42 cité par lukacs. op. cit., pp. 194. 196

43 cf, L'introduction (Le tout et les partie) à le dieu caché, études sur la vision tragique dans les pensées de racine, Paris, 1959, et Pour une sociologie du roman, Paris, 1964, p, 44 sqq.

44 انظر بخصوص هذه النقطة نقد W. Mittenzwei حيث يؤاخذ لوكاتش على تخليه عن الجدلية بتركيزه المفرط على هذه الوحدة: "تنطلق الجدلية الماركسية من التناقض الذي تخفيه وحدة الجوهر والظاهرة".

"Die Brecht - Lukacs- Debatte" (in Das Argument, 10. 1968. P 31

45 لهذا السبب فإن النتيجة الحتمية لمفهوم " الكلية المكثفة " في نظرية الانعكاس كما أدركها لوكاتش هي "فورية التلقي": يتم التعرف بدقة على الحقيقة الموضوعية عبر الأثر الفني حين يتعرف المتلقي (القارئ، المستمع، الجمهور) من خلاله على نفسه (انظر Probleme des Realismus Berlin 1955. P. 13 sqq.). إذن لكي ينتج الأثر الفني وقعا، فإن الجمهور مطالب قبليا بامتلاك الخبرة الإجمالية والصحيحة بالواقع حيث لا تتميز الصورة التي ينتجها الأثر إلا بشكل تدريجي بوصفها انعكاسا أكثر أمانة وأكثر اكتمالا.

46 K. Kosik. op cit p: 123.

47 Studien zur deutschen und franzosischen Aufklarung. Berlin 1963 p.6. et "Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag " (cf note 30) p: 66

48 «En guise de Postface» - D'un réalisme Sans rivages, paris, 1963. P.250

49 Die Dialektik des konkreten (أنظر الهامش 29) ص:138 – 139، يمكننا أن نستحضر بهذا الصدد: مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي (انظر الهامش 35) ص: 624: "إن موضوع الفن -كما هو الشأن في جميع الإنتاجات الأخرى- يخلق جمهورا متلقيا للفن وقادرا على التمتع بالجمال. فالإنتاج لا يخلق فقط موضوعا من أجل الذات، ولكنه يخلق أيضا ذاتا من أجل الموضوع."

50 Ibid. p 140

51 Ibid. p 148

52 أحيل هنا على النص المشهور لماركس حول:

"Le développement des cinq sens, travail de toute l'histoire universelle jusqu'à nos jours «Cf. «Ökonomisch-philosophische" in K. Max / F Engels, über Kunst und Literatur, op. Cit. P: 119

53 ترجمت إلى الألمانية ونشرت الأعمال التالية :

Boris Eichenbaun. Aufsatze zur Theorie und beschichte der Literatur

(أبحاث حول نظرية الأدب وتاريخه) Francfort, 1965. Iouri Tynianov. Die literarischen kunstmittel und Evolution in Literature الأنساق الفنية في الأدب والتطور (الأدبي) Francfort 1967. Victor Chklovski, Theorie der Prosa, Francfort, 1966.

بالفرنسية نحيل على: « نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس» جمعه وترجمه وقدم له تزفيطان تودوروف Todorov باريس 1965 [وقد ترجمه إلى العربية ابراهيم الخطيب]. ومن أجل حكم نقدي على المدرسة الشكلانية يمكننا أن نحيل اليوم على مقدمة (نصوص الشكلانيين الروس) Texte der russischen Formalisten I (Munich 1969) par J. striedter.

نحن مدينون بشكل كبير في الفقرتين IV و X من هذه الدراسة للآراء والاقتراحات التي أفادتنا بها هذه النصوص.

54 إن هذه الصيغة الشهيرة التي أعلنها شكلوفسكي سنة 1921. قد تم تعديلها بعد ذلك بقليل لكي تتيح ميلاد مفهوم "النظام" Système الجمالي الذي يشغل بموجبه كل نسق فني وظيفة محددة:

V. Erlich, Russischer Formalismus, Munich 1964. p. 99

55 "Der Zusammenhang der Mittel des Sujetbaus mit der allgemeinen Stilmitteln (Poetik 1919) Cité d'après. B.Eichenbaum op.cit.P.27

56 B.Eichenbaum(Eichenbaum) op.cit. P. 47

57 Ibid.P 46 ; I Tynianov "Das literarische Faktum" ("الحدث الأدبي") et " Über literarische Evolution " ("حول التطور الأدبي") op.cit

58 Tynianov et Jakobson. "Probleme der Literatur und Sprachforschung" قضايا البحث الأدبي و اللساني in Kursbuch 1966.p.75

[نحيل القارئ هنا على "نظرية المنهج الشكلي" ترجمة إبراهيم الخطيب، ط.1. 1982 ص:102] [المترجم]

59 يعوض تنيانوف مفهوم التقليد الذي يعد المفهوم الأساسي لتاريخ أدب الأمس، بمفهوم التطور القائم على « تتابع الأنساق » (Die literarischen Kunstmittel.. op. Cit)

60 تم الدفاع عن هذا المبدأ في اللسانيات بواسطة:
E.Coserius.ch Sincronia, diacronia e histria, Montevideo, 1958.

61 In Studium Generale 7, pp 321.323 (انزعاجات فيلولوجي) "Bedenken eines Philologen" ضمن سلسلة من الأبحاث المجددة (وبالتحديد ضمن: قضايا الأدب Question de littérature, Gand 1960) قام R.Guiette اعتمادا على منهج أصيل يجمع بين النقد الجمالي والمعرفة التاريخية بإعطاء دفعة جديدة للتقليد الأدبي، وقد ظل وفيا لمبدئه (الذي يبقى متضمنا في نصوصه المنشورة) بشكل حرفي تقريبا: "إن أكبر خطإ يقع فيه الفيلولوجيون هو اعتقادهم بأن الأدب وجد من أجلهم"

62 تعتبر هذه الأطروحة إحدى أسس كتاب: المدخل إلي علم جمال للأدب.
L'introduction à une esthétique de la littérature, de Gaetan Picon. Paris. 1953. v. p. 90

63 عبر و. بنيامين سنة 1931 عن ذلك بنفس التسلسل الفكري قائلا: " لأن الأمر لا يتعلق بعرض الآثار الأدبية من خلال السياق الذي أنتجت فيه، ولكن بعرض العصر الذي يدركها، بمعنى عصرنا الراهن، من خلال العصر الذي ظهرت فيه، بهذه الطريقة سيصبح الأدب أداة لصنع التاريخ، ومهمة تاريخ الأدب هي الحرص على جعله كذلك، وليس العمل على جعل الأدب مجالا من اختصاص التاريخ.
op.cit. (voir note1). p 456.

64 ترجمنا كلمة Dialectique بالحوارية لأنها لم ترد ضمن مرجعية تحيل بشكل واضح على سياق هيكلي أو ماركسي، وفي غياب هذه المرجعية فإنها تناسب الكلمة الألمانية Dialogisch بمعنى تشكل معنى ما ضمن الحوار [المترجم].

65 "History is nothing but the re - enactement of past thought in the historian's mind" The Idea of History, New York /Oxford, 1956, P.228.

66 بخصوص هذه النقطة أنا مدين لأرثورنيسان A. Nisin في نقده للأفلاطونية

الكامنة خلف المناهج الفيلولوجية، بمعنى ارتباط هذه المناهج بفكرة وجود جوهر خالد في الأثر الأدبي ووجهة نظر خالدة للملاحظ: " لأن الأثر الفني إذا لم يتمكن من تجسيد جوهر الفن، لا يعد أبدا موضوعا يمكننا النظر إليه نظرة منهجية عقلانية تتوخى الموضوعية وتبتعد عن الذاتية" 57 (Paris. 195 p "الأدب والقارئ" (La littérature et le lecteur

67 Gaétan Picon, introduction..(Op. cit). p. 34

هذا التصور للطبيعة الحوارية للأثر الفني نجده أيضا عند Malranx في كتابه (Les voix du silence)، كما نجده عند Picon Misin وGuiette، ويشهد على الموروث الحيوي لعلم الجمال الفرنسي الذي أدين له بالشيء الكثير، هذا الموروث يعود في نهاية المطاف إلى الأطروحة الشهيرة لشعرية فاليري "إن إنجاز القصيدة هو الذي يعد قصيدة".

68 P. Szondi, Über philologische Erkenntnis (حول المعرفة الفيلولوجية) In Hölderlin - Studien, Francfort 1967

زوندي هنا محق في نظرته إلى التمييز الأساسي بين علم الأدب وعلم التاريخ حين قال في الصفحة 11 من كتابه السلف الذكر: «لا يجب على أي تعليق أو أية دراسة تنتمي إلى حقل النقد الأسلوبي أن تحدد لنفسها هدفا يتمثل في جعل قصيدة ما وصفا يكتسب قيمته في ذاته. فحتى أبسط نقد للقراء سوف يعمد إلى مواجهة هذا الوصف مع القصيدة، ولن يدركه إلا بعد أن يتجاوز الوقوف عند تلك الإثباتات التي يحتضنها ويرتقي إلى مستوى التحققات التي انبثقت منها».

69 Réné Wellek, 1936, op. cit. p: 179

70 In Slovo a slovenost, I, 192 , cité par R Wellek,1936, p: 179 sqq

71 G. Buck Lernen und Erfabrung (التمرن والخبرة) Stuttgart , 1967. P: 56

72 W.D.Stempel, «Pour une description des genres littéraire", in Actes du XIIe congrés international de linguistique romane, Bucarest, 1968, et Beitrage zur Textlinguistik (مساهمات في اللسانيات النصية) éd par. W.D.Stemple. Munich, 1970.

73 حسب تأويل:

H.J. Neuschafer, «Der Sinn der parodie im Don Quijote» مدلول المحاكاة الساخرة في دون كيشوت in studia Romanica , 5, Heidelberg, 1963.

74 حسب تأويل:

R.Warning «tristrame shanday und jacques le Fataliste» Munich, 1956 (Théorie und Geschichte der literatur und Schonen kunste.4) notamment p. 80 sqq.

75 حسب تأويل:

K.H.Stierle, «Dunkelheit und Form (العتمة والشكل) in Gérard de Nerval chiméres Munich, 1967 (Theorie und Geschichte…5) notamment pp. 55 et 91

76 بخصوص هذا المفهوم المستعار من هوسرل أنظر:

G. Buck, I ernen und Erfabrung. op.cit. p: 64 sqq.

77 أذكر هنا بالخلاصات التي انتهى إليها النقاش حول الأثر المبتذل Kitsch، [المقصود به العروض الساخرة الموجهة إلى الجمهور العادي (المترجم)] باعتباره حالة قد لا تدخل ضمن مقولة علم الجمال، وهو ما أثير خلال الندوة الثالثة لمجموعة البحث في (الشعرية والتأويلية) "Poetik und Hermeneutik" (انظر المجلد الجماعي الذي نشر تحت مسؤوليتنا : Die nicht mebrschonen kunste, Grenzphanomene des Asthetischen. (حين تكف الفنون عن أن تكون جميلة) Munich 1968، إن ما يميز كلا من الأثر المبتذل وحالة "الوصفات الجاهزة" التي يفترضها الفن الذي يقتصر على التسلية البسيطة فقط، هو كونهما يقران مسبقا بأن متطلبات المستهلك قد تمت تلبيتها" (P. Beylin). أو أن " التوقع الذي تمت الاستجابة له يصبح معيارا للمنتوج " (W.Iser) أو أن "الأثر قد يقدم نفسه باعتباره معالجا

لقضية، والحال أنه لا يعالج أي شيء ولا يطرح أية قضية"
M.Imdahl) op.cit. pp. 651 à 667.

78 ويقال الشيء نفسه عما ينتجه التابعون : انظر بخصوص هذا الموضوع :
B. Tomasewsky (in Théorie de la littérature, éd. T.Todorov.Cf note 53.p.306.

«إن ظهور عبقري يعادل دائما ظهور ثورة أدبية تطيح بعرش الأصل المهيمن، وتسلم زمام الأمور للأنساق التي ظلت - إلى ذلك الحين - مغلوبة على أمرها (...) فالورثة يكررون مزيجا باليا من الأنساق، ومهما يكن ذلك أصيلا أو ثوريا، فإنه يغدو مقلوبا وتقليديا. هكذا يقتل التابعون أحيانا ولمدة طويلة قابلية المعاصرين للإحساس بالقوة الفنية التي تتوفر عليها النماذج التي يحاكونها: إنهم يحطون من قيمة أساتذتهم."

[نثير انتباه القارئ إلى أن هذا المقطع مقتطف من "نظرية الأغراض" لتوماتشوفسكي ضمن: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، بيروت، الرباط ص 217] [المترجم]

79 R.Escarpit: sociologie de la littérature, Paris 1964, p110

80 Ibid, p111

81 Ibid, p107

82 تم توضيح هذه المظاهر من قبل أورباخ **Erich Auerbach** في كتابه الطموح "سوسيولوجيا الأدب"، الذي يدرس القطائع المتعددة داخل العلاقة بين المؤلفين وجمهورهم. بخصوص هذا الموضوع أنظر توضيح:
F.Schalk, éditeur des Gesammelte Aufsatze Zur romanischen philologie d'E Auerbach, Berne / Munich 1967. P.11sqq.

83 انظر بخصوص هذا الموضوع:
H. Weinrich. «Fur eine Literaturgeschichte des Lesers» (من أجل تاريخ أدبي للقارئ) Merkur. XI. 1967.

وهي محاولة تتقاطع، لحسن الحظ، مع مشروعي، لأنها نابعة من نفس المقصد الذي يطالب بأن يتم، من الآن فصاعدا، أخذ منظور القارئ بعين الاعتبار في التصور المنهجي لتاريخ الأدب، مثلما تم استبدال اللسانيات التقليدية للمتكلم بلسانيات المستمع.

84 In Madam Bovary par Gustave Flaubert, oeuvres completes, Paris, 1951 p 998.

"شهدت السنوات الأخيرة للويس فليب Louis-philippe آخر التأثيرات القوية لذهن لا زال قابلا للانفعال بألاعيب الخيال، لكن الروائي الجديد وجد نفسه أمام مجتمع بال بالتأكيد -بل أكثر من بال- مجتمع أبله وشره لا يأنف إلا من الخيال ولا يحب إلا الاستمتاع."

85 انظر المصدر السابق ص : 999، وانظر أيضا قرار اتهام "مدام بوفاري" ومرافعه الدفاع، والحكم الصادر في حقها، وبالخصوص ضمن ص : 117 من :
Flaubert, œuvres, éd de la pléiade, Paris, 1951, vol I. pp. 649 à 717.

وبخصوص Fanny أنظر:

E.Montégut, "le roman intime de la littérature réaliste" in: Revue des deux mondes. 18 (4858). pp. 196.213 notamment 201 et 209 sqq.

86 هذا ما يشهد عليه بودلير: انظر المصدر السابق ص 996: "(...) لأنه منذ موت بلزاك (...) تراجع ذلك الفضول الذي يحفز على قراءة الرواية."

87 بخصوص هذه النقطة انظر التحليل الجيد للناقد المعاصر E. Montégut الذي يوضح كيف أن العالم المحدود لرواية فيدو وكذا شخصياتها خاصيتان مميزتان لجمهور الأحياء الواقعة "بين La Bourse وشارع مونتامارتر Boulvard Montmartre" (المصدر السابق ص:209)، هذا الجمهور الذي يلتذ، باستعماله لـ "مخدر شعري"، بقدرته على إضفاء طابع شعري على مغامراته العادية المألوفة وعلى مشاريعه المستقبلية العادية (ص:210) ويضحي في سبيل "حبه للمادة". ويقصد Montégut بلوازم "صنع الأحلام"

سنة 1858 : "نوعا من الإجلال المتظاهر بالتقوى، وإلى حد ما تبجيل الأثاث و الزرابي و وسائل الزينة، الذي يفوح كعطر الباتشولي من كل صفحة من هذه الصفحات." (ص:201)

88 إن المسألة المنهجية المتعلقة بالانتقال من الوقع المنتج من قبل أثر بعينه إلى تلقيه، قد تم تحديدها بالطريقة الأكثر وضوحا منذ سنة 1941 من قبل. ف. فوديكا F.. Vodicka في مؤلفه:

Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk (repris dans struktura vyvoje, Prague , 1969)

حيث سبق فيه إلى طرح مسألة التعديلات التي يخضع لها الأثر الأدبي من جراء الحالات المتعاقبة للإدراك الجمالي. انظر:

H. R. Jauss, «Histoire et histoire de l'art» in Pour une esthétique de la réception; Gallimard, 1978, note, 81

89 Cf. Jauss, Untersuchungen zur mittelalterlichen tierdichtung (أبحاث حول الشعر الحيواني للقرون الوسطى) Tübingen, 1959, notamment IV A et D

90 A.Vinaver, «A la recherche d'une poétiques médiévale» (بحثا عن شعرية قروسطية) in cahiers de civilisation médiévale 2 (1959) pp.1 à 16.

91 H.G Gadamer. Wahrheit und Method (الحقيقة والمنهج) Tübingen 1960. pp.284 - 285.

92 Ibid. p. 283

93 Ibid. p. 352

94 Ibid. p. 289

95 Ibid. p. 356

96 Wellek. op. cit. 1936. P. 184, 1965 pp.20, 22

97 Ibid. 1965, p. 20

98 Ibid.

99 Ibid.

100 Wahrheit und Methode. p. 274

101 Ibid

102 Ibid

103 Ibid. p. 290

104 هذا القلب للعلاقة يبرز بشكل واضح في فقرة: "Die Logik von Frage und Antwort" (منطق السؤال والجواب) p.p 351 .360. وانظر ايضا: " التاريخ وتاريخ الفن" الفقرة VII

105 Ibid. p. 280

106 Ibid. p. 109

107 C f. p. 110

108 op. cit. p. 275

109 Ibid.p. 280

110 في مقال كتبه يوري تنيانوف سنة 1927 بعنوان ("حول التطور الأدبي") "Über literarische Evolution" op. cit. p p. 37 - 60" تم عرض هذا البرنامج بالطريقة الأكثر إقناعا، وحسب المعلومات التي استقيتها من J.Striedter فإن هذا البرامج لم يطبق إلا بشكل جزئي لمعالجة مسألة تطور البنيات عبر تاريخ الأجناس الأدبية كما حدث مثلا في: "القصيدة الغنائية بوصفها جنسا بلاغيا":

«Die öde als rhetorische Gattung" de I. Tynianove. repis dans texte der russischen Formalisten II ed. Par.J. stiedter , Munich. 1970.

111 Tynianov.» Über literarische Evolution " op. cit. p. 59

112 إن أثرا فنيا ما سوف يتجلى باعتباره ممثلا لقيمة إيجابية إذا أحدث تغييرا في بنية الحقبة السابقة، وممثلا لقيمة سلبية إذا اكتفى بإعادة إنتاج هذه البنية دون أن يعمل على تغييرها

J. Mukarovsky. cité par. R. Wellek. op. cit 1956 p.42.

113 Cf. V. Erlich, Russischer Formalismus, op, cit. pp.284-287, R.wellek

op. cit. 1965. P. 42 sqq. Et.J.striedter, Texte der russischen Formalisten I , Munich, 1969, Introduction. X

114 H.Blumenberg, in Poetik und Hermeneutik III. Loc. Cit. p.692.

115 يمكننا أن نمثل للحالة الأولى : بإعادة تقويم جيد Gide وفاليري Valery لبوالو Boileau والشعر الكلاسيكي الخاضع لمجموعة من الإكراهات بشكل متعارض مع الرومانسية، وللحالة الثانية بالاكتشاف المتأخر لأناشيد هولدرلين Hölderlin أو أيضا لتصور نوفاليس Novalis المتعلق بشعر المستقبل. انظر:

H. R.Jauss, in Romanische Firschungen 77. 1965.pp 174.183.

116 وهكذا، فإنه انطلاقا من اللحظة التي اشتهر فيها "الرومانسي الصغير" نرفال خلق عمله أوهام Shiméres حساسية لدى جمهور تربى ذوقه بفعل تأثير مالارميه Mallarmé، فتراجع بذلك تدريجيا نفوذ "الرومانسيين الكبار" الراسخ إلى أن طواهم النسيان أمثال : لامارتين Lamartine، موسيه Musset، وحتى فكتور هوجو V.Hugo في حيز مهم من "غنائيته البلاغية" .Lyrisme rhétorique

117 Poetik und Hermeneutik II (Immaneute Aesthetik - Ästhetische Reflexion) éd Par W. Iser, Munich, 1966, notamment. pp.395-418.

118 Dans. Zeugnisse - Theodor w. Adorno zum 60 Geburtstag. Francfort1963. pp.50.64,

وانظر أيضا مساهمته في الشعرية والتأويلية:

Poetik und Hermeneutik III "Generall History and the Aesthetic Approach", reprise dans History: The last things before the last, New york 1969.

119 يوجد مصدر هذا التصور عند:

Henry Focillon, vie des formes, Paris 1943 et G. Kubler, the Shape of time: Remarks on the history of things, New Haven / Londres, 1962.

120 «Time and history» loc. cit. p. 53.

121 Poetik und Hermeneutik III. p. 569

122 هذه الضرورة تم التعبير عنها أيضا من قبل ر. جاكبسون في محاضرة له بعنوان "اللسانيات والشعرية"، تشكل اليوم الفصل XI من: Essais de linguistique générale paris 1963) ، انظر ما يلي في الصفحة 112: " إن الوصف السانكروني ينظر ليس فقط إلى الإنتاج الأدبي لمرحلة بعينها، ولكن أيضا إلى ذ لك الجزء من التقليد الأدبي الذي ظل حيا أو الذي تم بعثه في المرحلة موضوع الدرس (...). فالشعرية التاريخية، مثلها مثل تاريخ اللغة، مطالبة، إذا أرادت بالفعل أن تصبح مفهومةا، بأن تدرك باعتبارها بنية فوقية قائمة على سلسلة من الأوصاف السانكرونية المتعاقبة". [وقد ترجم الأستاذان: محمد الوالي ومبارك حنون هذه المحاضرة ضمن كتاب "قضايا الشعرية" دار توبقال للنشر ط.1. 1988 الدار البيضاء] [المترجم]

123 I. Tynianov et R. Jakobson, "Probleme der literatur, und sprachforschung" loc. cit.p. 75.

«إن تاريخ النسق يشكل بدوره أيضا نسقا آخر، وهكذا فإن السانكرونية الخالصة تتجلى بوصفها وهما: فلكل نسق سانكروني ماضيه ومستقبله اللذان يعدان عنصران لا ينفصلان عن بنيته».

124 أنظر أولا :

«Epochenschwelle und Rezeption» (تعيين حدود العصور والتلقي) in philosophische Rundschau 6 (1958) p. 101. sqq.

ثم بعد ذلك:

Die Legitimität der Neuzeit, Francfort, 1966, notamment p 41. sqq

125 ... هذا ما يشهد عليه بشكل لاإرادي ولكن بطريقة فصيحة للغاية كلود ليفي ستراوسC.Lévi-Strauss نفسه، حين حاول، اعتمادا على منهجه البنيوي، "تأويل" التحليل اللساني الذي قام به جاكبسون لقصيدة بودلير "القطط" Les chats، انظر:

l'homme (1962) 2pp. 5 - 21

126 "Das Bild der Gesellschaft in der franzosischen Literatur"

(صورة المجتمع في الأدب الفرنسي) أعيد نشره ضمن:

Gesellschaft Literaturwissenschaft: Gesammelt Schriften1938, 1966, éd par H.R.Jauss et C.Muller. Daehn Munich 1967 1-13, notamment 2 et 4

127 انظر أولا:

Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung op.cit, notamment pp.153,180,225,271

ثم بعد ذلك:

Archiv für das Studium der neueren, sprachen 197 (1961) pp.223-225

128 K.Mannheim, Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus (الإنسان والمجتمع في عهد إعادة التنظيم) Darmstadt 1958. p.212sqq

129 Daus Theorie und Realität, éd par H. Albert, Tübingen, 1964.pp 87-102

130 Ibid.p.91

131 Ibid.p.102

132 إن مثال بوبر Popper –حول الأعمى– لا يميز بين إمكان التصرف القائم على رد الفعل فقط وإمكان النشاط التجريبي. فإذا كان الإمكان الثاني هو ما يميز موقف فعل التفكير الذي يمارسه العلم في مقابل الموقف الذي لا يعتمد على التفكير لدى الإنسان في الحياة اليومية، فإن الباحث يجب أن يتم النظر إليه بوصفه "مبدعا" يسمو على الأعمى ويسوى بالأحرى بالشاعر، باعتباره مبدعا لتوقعات جديدة.

133 G.Buck , Lerner und Erfahrung. op.cit.p.70

إضافة إلى ذلك فإن "(التجربة السلبية) لا تمارس تأثيرا تربويا ناتجا فقط عن

كونها تدعونا إلى إعادة النظر في سياق خبرتنا الماضية بطريقة تصبح معها الأحداث الجديدة مندرجة ضمن الوحدة المعدَّلة لمعنى موضوعي ما(...) إذ ليس موضوع التجربة فقط هو الذي يُقدَّم بصورة مغايرة، ولكن الوعي الذي يقوم بإجرائها يخضع بدوره للتغيير. إن النتيجة الإيجابية للتجربة السلبية هي وعي الذات بنفسها، فما نصبح على وعي به هي تلك الحوافز التي كانت إلى ذلك الحين تقود التجربة والتي لم تكن خاضعة للتساؤل بوصفها حوافز موجِّهة. وهكذا فإن للتجربة السلبية أولا خاصية خبرة بالذات نفسها تحرر الموضوع من أجل نمط من التجربة جديد جدة نوعية."

134 لفت انتباهنا J.Striedter إلى أنه في الإشارات الواردة في مذكرات تولستوي Tolstoï وكذا في مختصرات كتاباته النثريه، التي يحيل عليها شكلوفسكي في عرضه الأول الذي قدمه عن "التباعد" Verfremdung، ظل المظهر الجمالي الخالص مرتبطا أيضا بالمظهر الأخلاقي وكذا بالمظهر الابستمولوجي. "وما يهم في حقيقة الأمر شكلوفسكي في المقام الأول –خلافا لتولستوي– هو "النسق" الفني وليس قضية هذه المسلمات الضمنية وهذه التداعيات الأخلاقية ".

(Poetik und Hermeneutik II p.288 sqq)

135 Flaubert. Oeuvres, Paris.1951, vol.I p.657

«وهكذا، منذ هذه الغلطة الأولى، منذ هذه الزلة الأولى، تقوم بتمجيد الخيانة الزوجية، وتتغنى بها وتتلذذ بمتعها. هذا، أيها السادة، ما يعد بالنسبة لي الأكثر خطورة والأكثر إخلالا بالآداب من الزلة ذاتها.»

136 E.Auerbach, Mimesis.Berne 1946. P.430

137 op.cit. p.673

138 Ibid. p. 670

139 Ibid. p. 666

140 Ibid. p. 666-667

141 Ibid. p. 617 (نص المحاكمة)

142 Die Schaubuhne als moralische, Austelt (المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية) säkular - ausgabe, vol XI. p.99 - cf. à ce sujet R.Kosellek kritik und Krise, , Fribourg / Munich 1959.p 82 sq

143 Zur Systematik der Künstlerischen Probleme (نحو بناء نسقي للقضايا الفنية) in Jakobson fur Ästhetik 1925. P 440.

حول تطبيق هذه الصياغة على الأشكال الحديثة للفن أنظر:

Max Imdahl, Poetik und Hermeneutik III pp.493-505-663-664.

نحو جمالية للتلقي

تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب

هانس روبرت ياوس

«تاريخ الأدب: تحدٍّ لنظريـة الأدب» هو عنوان الدرس الافتتاحي الذي ألقـاه أحد أبرز المنظرين الألمان لنظرية التلقي: «هانس روبرت ياوس» H.R.Jauss بجامعة كونستانس سنة 1967. وتكمن أهمية هذا الدرس في كونـه شـكل منعطفا هامـا في مسـار الدراسة الأدبيـة، حيث رسم الخطـوط العريضة لبديـل نظري ومنهجي يطمـح إلى إعادة الاعتبار لتاريـخ الأدب الـذي فقـد مكانتـه المتميـزة وأصبح يعيش في هامش الحركـة الثقافية لهـذا العصر. لقد تبين لياوس أن تاريخ الأدب في صيغتـه المعهـودة قـد فقـد مشروعيتـه اليـوم، ولم يعـد قـادرا على الاستجابـة لتطلعـات القراء، لذا أصبح من الضـروري تجديده بشكل يستجيـب لرهانات العصر ويجيب عن أسئلـة الحاضر. إن البحث في السيـر الذاتيـة للمؤلفين، أو في الظـروف التي أنتجت فيهـا الآثار، أو تحديد موقع كل أثر ضمن جنس أدبي بعينه وغيرها من القضايا التي خاض فيها تاريخ الأدب، كل هـذا لا يحدد، قيمة الأثر الأدبي ومكانته ضمـن السـيرورة التاريخية للإنتـاج الأدبي، لأن قيمـة الأثر ومكانته تتحددان، في نظر ياوس، من خلال الوقع الذي يُنتجه، وكذا من خلال تفاعله التاريخي مع قرائه المتعاقبين، هذا التفاعل هو الذي يبرز غنى الأثـر الأدبي، ويكشف مدى قدرته على الاستمرارية من خلال الإجابة عـن الأسئلة الراهنة والمحتملة، أي أنـه يبرز تعدد دلالاته، ويشهد، في الآن نفسه، على التغيرات التي يعرفها أفق التوقع عبر التاريخ.

د. محمد مساعدي

النايا للدراسات و النشر
AL NAYA FOR STUDIES & PUBLISHIN

Syria - Damascus
Tel. : +963 11 56399561 - Fax : +963 11 56399560
Mobile: +963 94 4 624 693 - P.O.Box: 2322
Lebanon - Beirut
Rasamni Bldg. Hamra Street
Telfax: +961 1 750961 - Mobile: +961 70 357819
f : Dar Alnayaa - E-mail: safi_nayaa@hotmail.com

